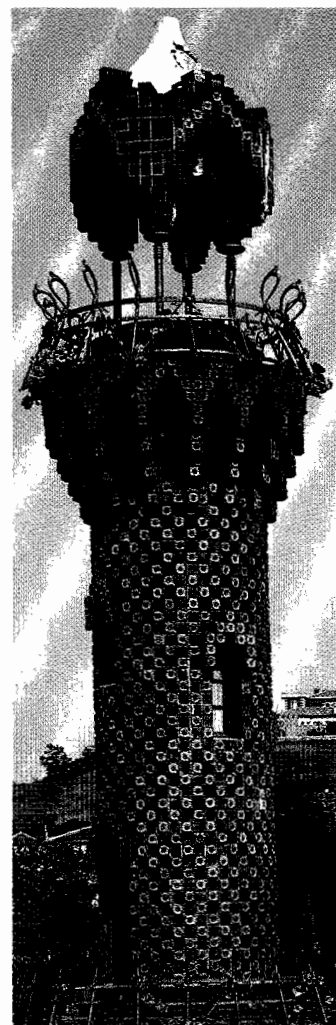
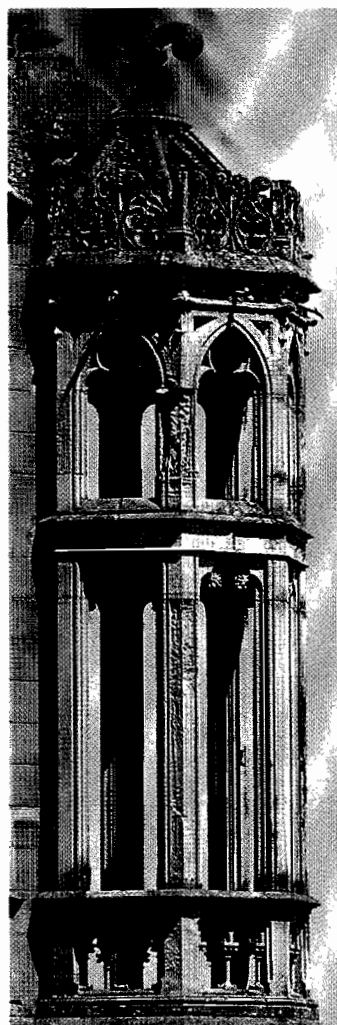
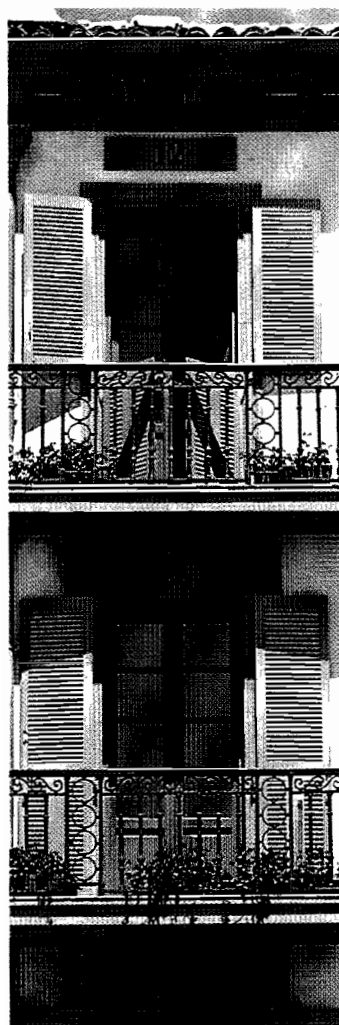


EL SIGLO XIX

CAPITULO IV

PEDRO
NAVASCUÉS





DE LA TRADICIÓN CLÁSICA AL GUSTO FRANCÉS

El lenguaje clásico de los órdenes, pórticos y frontones, y la meditada concepción del proyecto surgido en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se refugiaron en los grandes edificios públicos de iniciativa real, así como en portadas, capillas y retablos de eclesiástico mecenazgo, no teniendo en la arquitectura privada el eco encontrado en otros países de nuestro entorno europeo. Por esta razón cobran especial relieve las mansiones singulares que a comienzos del siglo XIX se construyen bajo el espíritu de la tradición clásica, tanto en su versión de villa suburbana como en la de palacio de ciudad.

Entre las primeras contamos con el excepcional conjunto del palacio y jardines de la Alameda de Osuna en Madrid, conocida como "El Capricho", cuyo edificio principal proyectó Martín López Aguado (1796-1866) para el duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón. La Alameda, con sus fuentes y festivas arquitecturas, salón de baile, embarcadero, templete, abejero, etc., conoció en estos años una nueva etapa de construcciones de gran atractivo romántico, bien sea en el monumento al III duque de Osuna sobre la isla artificial del lago, bien en la nueva fachada neoclásica del viejo caserón dieciochesco. Martín López Aguado supo crear aquí una imagen abierta a la naturaleza circundante difícil de igualar, reelaborando el viejo modelo clásico con nuevo espíritu romántico. En efecto, el potente orden clásico tradicional ha cedido el paso a un gentil orden corintio con más sentimiento que fuerza, en una solución octástila de singular delicadeza, siendo a nuestro juicio la página más expresiva del clasicismo romántico español.

Escalera de la Casa-Museo Modernista. Novelda (Alicante). La casa, de estructura y carácter ecléctico, cuenta con secuencias modernistas envidiables como es el desarrollo de la escalera, donde la luz contribuye a darle un carácter más ingravido y aéreo. Obra Social de la Caja de Ahorro del Mediterráneo.

Alameda de Osuna. Madrid. Fachada del palacio al jardín, con una delicada columnata proyectada por Martín López Aguado para don Pedro Téllez Girón, entre 1833 y 1844.



Si se buscara en el ámbito barcelonés obras de análogas características, encontraríamos en el término de Horta testimonios de este neoclasicismo tardío, pudiéndose reseñar la existencia de un grupo notable de villas suburbanas, conocidas en el lugar como *torres*, que tienen un interés extraordinario. Muchas de ellas, hoy desaparecidas, fueron iniciadas en el siglo XVIII; como la más conocida de las que subsisten, se puede citar el llamado Laberinto de Horta, que junto a la gracia de sus arquitecturas, pabellones, templete, etc., luce la belleza impar de sus jardines que, como nos consta, eran visita obligada al paso de los reyes por Barcelona, tanto en tiempo de Carlos IV como luego de Fernando VII. Era motivo para mejorar o introducir cambios en estos conjuntos en los que la topografía del lugar, que obligaba a soluciones aterrazadas, colaboraba para que los plantíos, juegos de agua, grutas, esculturas y arquitecturas de jardín, se convirtieran en expresión veraz de un clasicismo romántico con personalidad propia, tan alejado de los modelos franceses como de los ingleses, y con algunas analogías italianas. Ello no obsta para que muchas de sus arquitecturas resulten, por el contrario, fuertemente influidas por Francia, de lo que sería buen ejemplo la Torre Llosana.

La arquitectura clásica, entendida como arquitectura de prestigio y poder, ofreció igualmente muchos de sus elementos a los palacios de ciudad si bien su número es, ciertamente, escaso

Plaza Real de Barcelona. Vista general de la plaza, según proyecto de Francisco Daniel Molina Casamajó, construida entre 1848 y 1860. Destacan los órdenes apilastrados que prestan una distinguida elegancia al conjunto.



entre nosotros. Dos buenos ejemplos los hallamos en Barcelona, con el palacio de los marqueses de Alós y Dou (1818), obra de Antonio Celles (1755-1835) y el posterior palacio de Moya con imponente "loggia" octástila de orden corintio que el arquitecto Antonio Rovira y Trias (1816-1889), incorporó al antiguo edificio en fecha tan tardía como la de 1856.

Por otro lado, las casas de renta se prestaban poco a emplear en ellas los retóricos recursos del clasicismo, sin embargo, las operaciones urbanas previas a los ensanches de la segunda mitad del siglo XIX, vieron surgir sobrios y ordenados edificios formando calles y plazas cuya claridad compositiva son de raíz académica. Así, desde la plaza Nueva de Vitoria, obra de Olaguíbel (1752-1818) en la segunda mitad del siglo XVIII, pasando por la también Nueva de Bilbao, proyectada por Silvestre Pérez (1821), hasta llegar a la plaza Real de Barcelona (1848-1860) del arquitecto Francisco Daniel Molina, las fachadas y organización interior de las viviendas dejan ver lo que el ambiente académico fue capaz de hacer llegar hasta un tipo arquitectónico, el de la vivienda colectiva, que nunca había sido objeto de un interés especial.

Por este camino las casas de renta por pisos entraron en una categoría casi monumental que exigió la nueva burguesía, especialmente en la etapa isabelina. Conservamos felizmente algunos edificios absolutamente paradigmáticos de lo que

Plaza Nueva de Bilbao. Se llamó en su origen plaza de Fernando VII. Fue proyectada por Silvestre Pérez (1821) al modo de plaza mayor, luego modificada en parte por Echevarría y Goicoechea. Se terminó en 1851.



Plaza de la Constitución. San Sebastián. Es la plaza de la llamada parte vieja de la ciudad. Ocupa el mismo lugar que la desaparecida durante el incendio de 1813. Se debe al arquitecto Ugartemendía (1817). La plaza, que también se llamó Nueva, tuvo presentes todos los elementos de las plazas mayores españolas, distribuyendo el comercio en la planta baja y las viviendas en las superiores. Los huecos de balcones aún conservan la numeración para las corridas de toros.



decimos como es el de la Casa Xifré de Barcelona (1836-1840). Esta se debe al arquitecto José Buxareu por encargo de don José Xifré y Casas, conocido industrial, naviero, comerciante, banquero y benefactor. Quiso Xifré hacer la mayor casa de renta de Barcelona, la más cara y cómoda de la ciudad, siendo una de las primeras en contar con agua corriente, merced a unos depósitos propios sobre la terraza. La casa, que ocupa una manzana entera, es de planta rectangular con cuatro grandes patios, y representa un salto cualitativo en la concepción de los edificios de viviendas de alquiler, que tiene como antecedente el de los Arcos de Botín (1838), en Santander, y como continuación las llamadas Casas de Cordero (1845), en Madrid, obras de Zabaleta y Sánchez Pescador, respectivamente. Las de Xifré, en un contexto urbano de gran significación, pues su fachada mayor daba a la nueva calle de Isabel II, tienen una planta baja porticada destinada al comercio, siendo de viviendas los tres pisos que lleva encima. Una ordenación de pilastras jónicas realzan el cuerpo central de su fachada principal, lo cual produce un efecto distinto y distante de la reiteración de ejes sin pausas que ofrecen las casas de la calle Rivoli de París, con las que se ha querido poner en relación la obra de Buxareu. La fachada lleva relieves en barro cocido, según idea de Campeny, pero trabajados por Padró, que



representan el Comercio, la Industria, Mercurio, Colón y América, Cortés, etc., en una serie alegórica que hace referencia a la múltiple actividad de aquel indiano catalán llamado José Xifré, arquetipo social, por otra parte, del tiempo en que le tocó vivir.

El templado clasicismo que revela la Casa Xifré y que es característico de los años primeros del reinado de Isabel II, se fue trocando poco a poco en un italianismo de corte renacentista que tiene su mejor intérprete en el arquitecto Narciso Pascual y Colomer, y su mejor mecenas en el banquero y político José de Salamanca. Narciso Pascual y Colomer, arquitecto del Congreso y Mayor de Palacio, contó entre su escogida clientela al marqués de Salamanca. Este quiso hacer de su propia casa el mejor exponente de sus deslumbrantes operaciones bursátiles e inmobiliarias, por lo que se dirigió al arquitecto más importante de la corte pidiéndole un palacio a la italiana, como los que uno y otro conocían de sus respectivas estancias en aquel país; Colomer como arquitecto pensionado, Salamanca como inversor de capital en el ferrocarril de los Estados Pontificios y con casa abierta en Roma. Aquel nuevo estilo italianizante sugerido al arquitecto buscaba, sin duda, el distanciamiento de los caserones lóbregos y anodinos del interior de la ciudad, propios de la nobleza de viejo cuño, como un gesto de autoafirmación muy característico y que repetirán otros miembros de esta nueva

Casas de la Puerta del Sol. Madrid. Los edificios responden a un mismo modelo de fachada en las que intervinieron distintos arquitectos como Lucio del Valle, Ruiz de Salces, Gándara y Peyronnet (1857-1862). La planta baja y entreplanta se dedicaron al comercio, siendo de viviendas el resto de los pisos.

Casa y pórticos Xifré. Barcelona. Fue sin duda el edificio de viviendas más revolucionario de su tiempo en Barcelona. Proyectado y construido por José Buxareu (1836-1840), ofrecía a sus inquilinos novedades como el agua corriente en todos sus pisos.



aristocracia del dinero. Por otro lado, aquel italianismo de signo renacentista conseguido por Colomer en el palacio de Salamanca, venía a sintonizar con una moda muy extendida en la arquitectura europea de las décadas cuarenta y cincuenta del siglo, moda que entre nosotros cedería luego el paso al *hotel* francés, hacia 1860.

Así, el marqués de Salamanca, emulando a los grandes banqueros del renacimiento italiano, se hizo construir un palacio exento, rodeado de jardines, con un *cortile* interior, escalera monumental, noble fachada con motivos serlianos, y una serie soberbia de estancias en la planta principal con buenos techos pintados, cuyos alegóricos motivos dieron cobijo a una de las mejores colecciones de pintura que han existido en nuestro país. El palacio, comenzado en 1845, siguió los vaivenes de la fortuna de Salamanca, hasta que finalmente se pudo inaugurar en 1858.

Lo apuntado en relación con el marqués de Salamanca y la nueva fisonomía italianizante exigida por aquella aristocracia de nuevo cuño, surgida al calor de una incipiente pero importante actividad capitalista, se repitió en otros casos en los que de nuevo se dan la mano la arquitectura, el dinero y el coleccionismo. Ello podría decirse del conde de Santamarca, cuya casa en la calle de Alcalá había proyectado José Alejandro y Álvarez, en 1846, en un inconfundible estilo que repitió en otros inmuebles madrileños. Es también el caso del marqués de Gavia y su casa-palacio de la calle del Arenal de Madrid, en un estado lastimoso, pero que aún se conserva. Gavia, que,

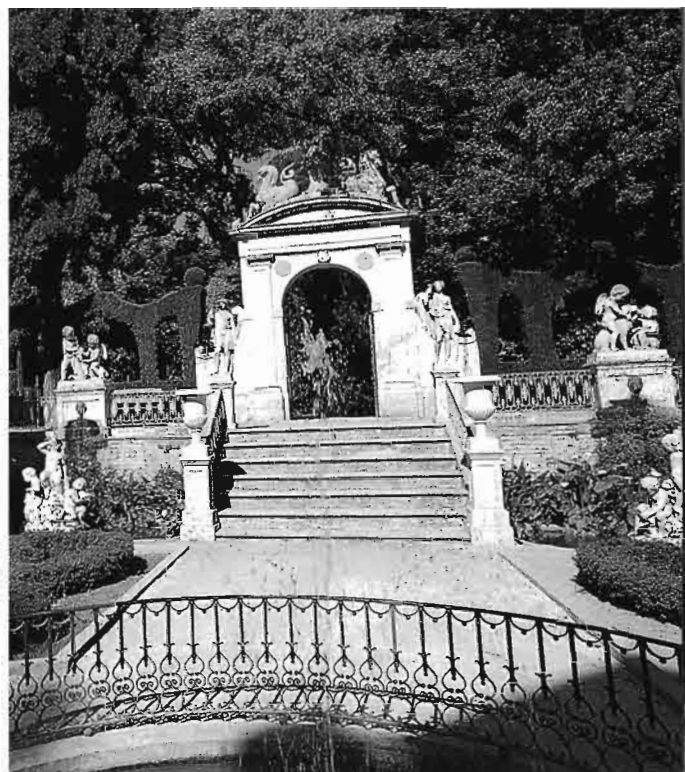


como Salamanca y Santamarca, había sido fundador del Banco de Isabel II, además de tener otros negocios comunes con los Remisa, Buschental, Carriquiri, Nozegaray, etc., entre los cuales se produjo una auténtica rivalidad en orden a la forma de concebir un modelo de vida arquetípicamente burgués, encargó al arquitecto Aníbal Álvarez su casa que cuenta con excepcional escalera de honor y formidable salón de baile con techos de Espalter.

La moda de Italia se vio sorprendida bruscamente por el gusto francés que, en muy poco tiempo y teniendo como resorte la presencia de Eugenia de Montijo en la corte de Versalles, se impuso con fuerza sobre cualquier otra tendencia, haciendo venir de Francia arquitectos y proyectos que colmaron los deseos de novedad de la que hemos llamado nueva aristocracia del dinero. Este favoritismo "snob" dispensado a los modelos galos suscitó duras críticas entre los arquitectos españoles, siendo muy elocuente el siguiente testimonio, tomado de la revista *La Arquitectura Española* (1866), en relación con el desaparecido palacio de Uceda en Madrid: "Respecto al estilo de esta construcción debemos decir que se hace notable por esa extravagancia *sui generis* que a toda costa quieren introducir entre nosotros los adornistas franceses, y que es, a lo que parece, el tipo definitivamente adoptado por nuestros magnates. Nosotros no podemos menos que sentir el lamentable olvido de las más triviales reglas del buen gusto que en este y otros edificios del mismo género observamos. No nos cansaremos de repetir, aún a riesgo de que

Casas de Cordero. Madrid. Constituyeron el primer bloque de viviendas ocupando una manzana entera, con comodidades desconocidas hasta entonces, llevando el nombre de su propietario. Su arquitecto fue Sánchez Pescador (1845).

Palacio de Monforte. Valencia. El palacio y jardines que conocemos como de Monforte, se deben al marqués de San Juan quien, hacia 1860, transformó una huerta en un palacete suburbano, de un gusto ecléctico muy representativo del final del periodo isabelino.





Palacio del Marqués de Salamanca. Madrid. Uno de los ámbitos más espectaculares del palacio es, sin duda, la gran escalera de tipo imperial, cuya arquitectura neorrenacentista se acompaña de bóvedas pintadas a la italiana.

Palacio de Fernán Núñez. Madrid. Los salones interiores de los palacios isabelinos se caracterizan por un gusto ecléctico de gran apariencia, que tiene sus raíces en el estilo del Segundo Imperio francés. Actualmente sede de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

nuestras leales e interesadas insinuaciones se interpreten torcidamente, que el indicado estilo es un verdadero desvarío, una de esas aberraciones que indica hasta qué punto está pervertido el sentimiento artístico de los que tales obras proyectan y de los que a tales artistas patrocinan. La extravagancia y el mal gusto son en este edificio tan notables, que bien podemos decir que compiten con lo peor y más absurdo que en la coronada villa puede contemplarse. Examínese, en efecto, la fábrica citada y las que del mismo género se han levantado recientemente por esos *soi-disant* artistas que de allende de los Pirineos han caído como una plaga sobre nosotros”.

La crítica tanto hacia los artistas como a sus mecenas, no es del todo justa, puesto que el correcto palacio de Uceda (1864) y luego de Medinaceli, donde todo era francés, hasta la piedra de sillería que llegó a Madrid por vía férrea desde Angulema, era -antes de su derribo- un edificio magnífico que podía haber enriquecido con ventaja cualquiera de los bulevares de París. Por otra parte el palacio de Uceda representaba la implantación entre nosotros y para los próximos años del modelo francés del “hotel”, frente al tipo de “villa” a la italiana que encarnaba muy bien el palacio del marqués de Salamanca. Mas no sólo era nuevo el tipo sino también el gusto, esto es, lo que criticaba de modo tan ácido *La Arquitectura Española*, ya que aquel palacio era una hermosísima arquitectura francesa, dentro de un estilo entre Luis XIII y Luis XIV, rematado con su correspondiente mansarda que, efectivamente, chocaba con cuanto había sido la tradición arquitectónica en Madrid.



En los años finales del reinado de Isabel II se levantaron efectivamente varios hoteles a la francesa, de los que deseo recordar aquí el madrileño del marqués de Portugalete que, desgraciadamente también derribado, era de análogos caracteres estilísticos al citado de Uceda, siendo proyectado por el arquitecto francés Adolfo Ombrecht (¿Ombre?) establecido en Madrid. Muy probablemente fue este mismo arquitecto el autor del palacio de Ayete en San Sebastián, residencia de verano de la duquesa de Bailén y que ya estaba terminado cuando menos en 1878. En efecto, la composición general del edificio, diseño de sus huecos, mansardas, etc., están dentro del lenguaje utilizado por Ombrecht y los demás arquitectos que proyectaron para Madrid este tipo de palacete francés de alcance cosmopolita y refinado. Entre ellos fueron igualmente notables los de Indo y Campo, y algo más tardío (1872) el de Mateo Murga, marqués de Linares, entre otros de los más importantes y prácticamente el único conservado, formando parte de aquel barrio de banqueros situado entre el Banco de España y la Casa de la Moneda. Su arquitectura interior esta guarnecida con pinturas de grandes decoradores, "panneaux", chimeneas, espejos, lámparas y mobiliario vario venido de París, dentro todo del ampuloso gusto del Segundo Imperio francés.

Palacio de Linares. Madrid. Al gusto italiano sucedió la moda francesa y la nueva aristocracia del dinero encargó a arquitectos y decoradores franceses sus palacetes. Éste perteneció a don Mateo Murga, marqués de Linares (1872). Aunque desconocemos al autor de esta obra, los interiores del palacio llegaron directamente de París, procedentes de distintos proveedores. Tanto sus bellos panneaux, como las chimeneas, lámparas, espejos y muebles, en general, tuvieron este origen.



Palacio de la Cámara de Comercio. Madrid. Este palacio, fruto de la reforma interior de un viejo caserón del siglo XVIII, fue convertido por el duque de Santoña (1874) en uno de los edificios más bellos de la ciudad, destacando la escalera de honor. Las pinturas de la bóveda de la escalera de honor se deben al pintor catalán Francisco Sans (1876). Representan a las provincias de Ultramar ofreciendo sus frutos a España. Además de los salones pompeyano y japonés, el palacio cuenta con un formidable salón de baile, verdaderamente regio, donde con un gusto ecléctico entre francés e italiano, se produce una fiesta de color que exalta el título de los Santoña.



De este modo el paseo de la Castellana, en torno al cual se levantaron la mayor parte de estos edificios, rodeados siempre de unos jardines, se convirtió en el escaparate del nuevo gusto burgués al que se quisieron asomar cuantos tenían fortuna para hacerlo. Años más tarde, el gran escritor Palacio Valdés perfilaba bien estos anhelos en su *Sinfonía Pastoral*, cuando describe el propósito de su protagonista, Antonio de Quirós, de establecerse en Madrid después de haber hecho fortuna en Cuba con negocios de navieras, tabaco, construcciones, empréstitos y banca. Quirós, un asturiano que se fue a América con lo puesto, regresó con una gran fortuna y se estableció en Madrid. Aquí alquiló un hotel en el paseo de la Castellana mientras que construían el suyo propio "dotado no sólo de todas las comodidades, sino de lujos que pocas casas ostentaban en Madrid en aquella época: techo del comedor pintado por Plasencia; los *panneaux* del salón por Ferrán; los muebles venidos directamente de París, caballos, coches, diez o doce criados, etc."



HISTORICISMO Y ECLECTICISMO.

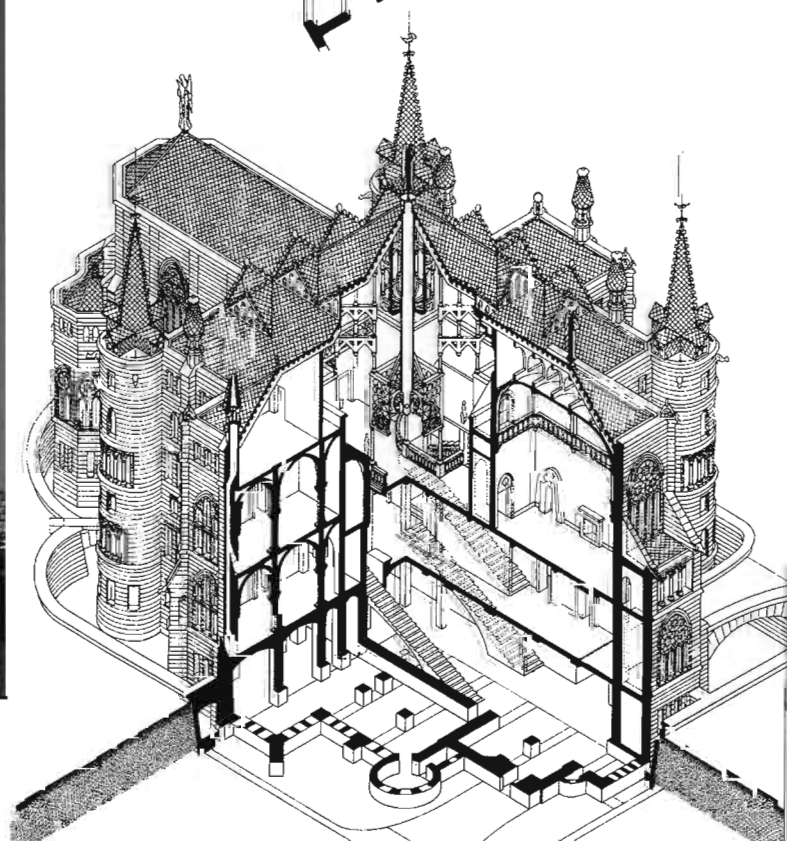
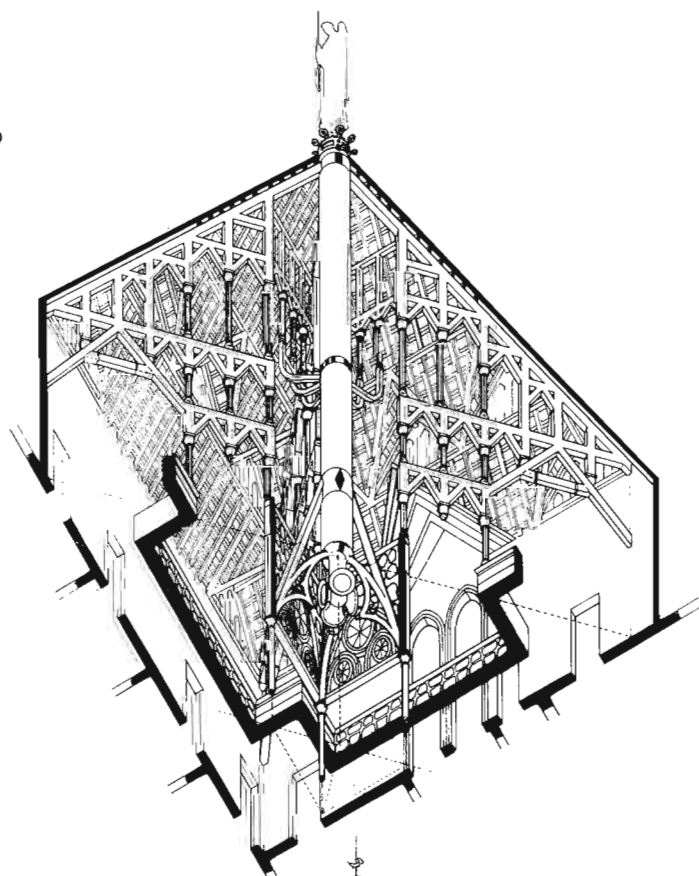
Las primeras promociones de la Escuela de Arquitectura de Madrid y las que más tarde se formarían en la de Barcelona en el último cuarto del siglo XIX, dieron lugar a la resurrección de la arquitectura medieval, tanto a través del proyecto nuevo como de la recuperación de los viejos monumentos. Ambas vías conocerán al finalizar la centuria un incremento cualitativo y cuantitativo, al participar tanto del mejor conocimiento de la historia como de una cierta euforia edilicia que se acusa bajo la Restauración Alfonsina. A esto habría que añadir la existencia, no apagada aún, de un romanticismo tardío que traduce sus anhelos existenciales en clave medieval.

Si bien la arquitectura religiosa era la que ofrecía mayores posibilidades para resucitar los viejos estilos medievales, tanto a través de las nuevas catedrales, como la de la Almudena de Madrid proyectada por Cubas, o de templos con pujos catedralicios como la Sagrada Familia de Barcelona de Gaudí, el historicismo neogótico afectó igualmente a la arquitectura civil, en especial a la que podríamos llamar de carácter señorial, si bien el recuento de las obras importantes se agota muy pronto, por lo que personalmente estimo que los mejores ejemplos de esta arquitectura, en alguna medida neofeudal, se los debemos a los propios Cubas y Gaudí.

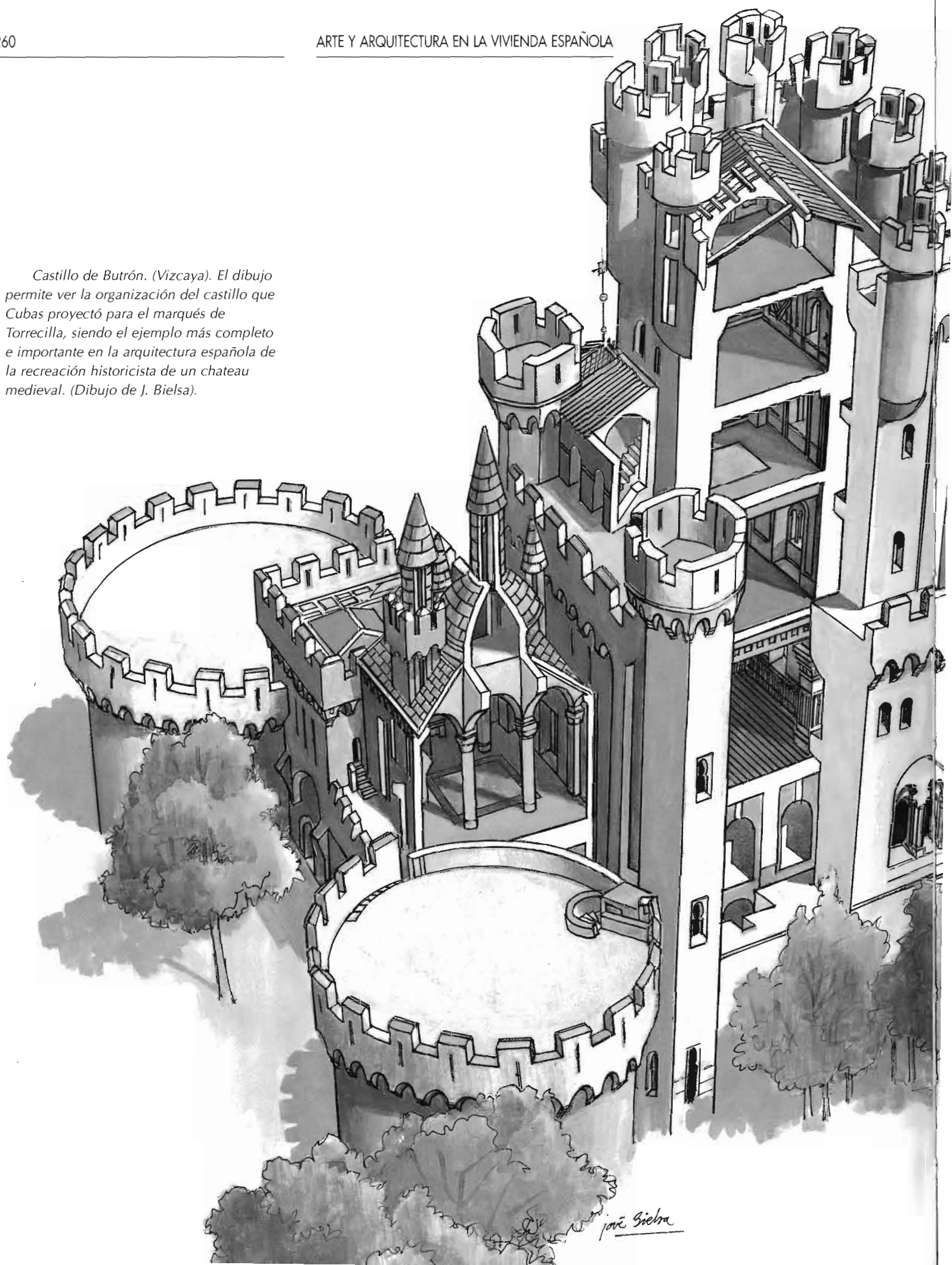


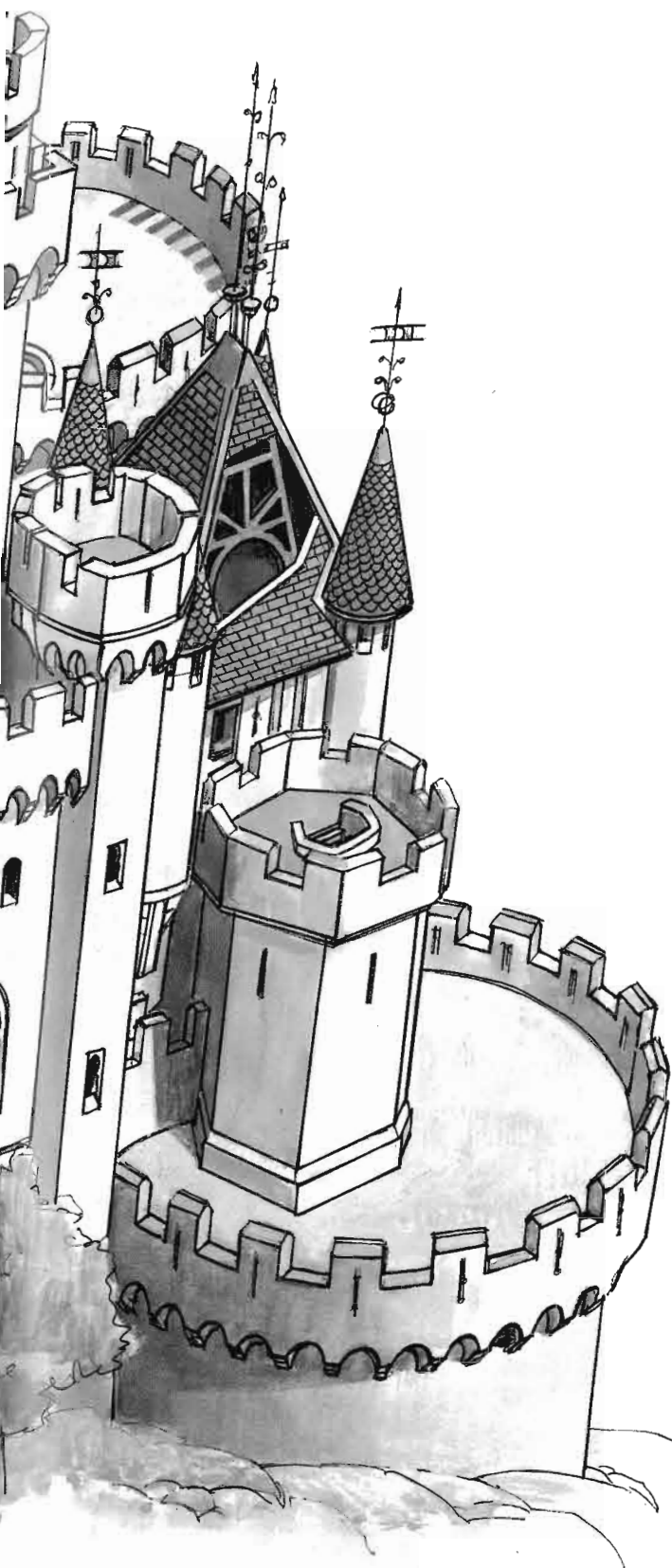
*Palacio episcopal de Astorga. (León).
Gaudí hizo por encargo del obispo Graus el
palacio episcopal de Astorga, si bien
abandonó la obra en 1897, diez años
después del proyecto, sin llegar a terminarla.
Su imagen responde a una libre
interpretación de la arquitectura gótica.*

*Primer proyecto de Gaudí. Perspectivas
isométricas, interpretadas por C.O.A.C.*



Castillo de Butrón. (Vizcaya). El dibujo permite ver la organización del castillo que Cubas proyectó para el marqués de Torrecilla, siendo el ejemplo más completo e importante en la arquitectura española de la recreación historicista de un chateau medieval. (Dibujo de J. Bielsa).

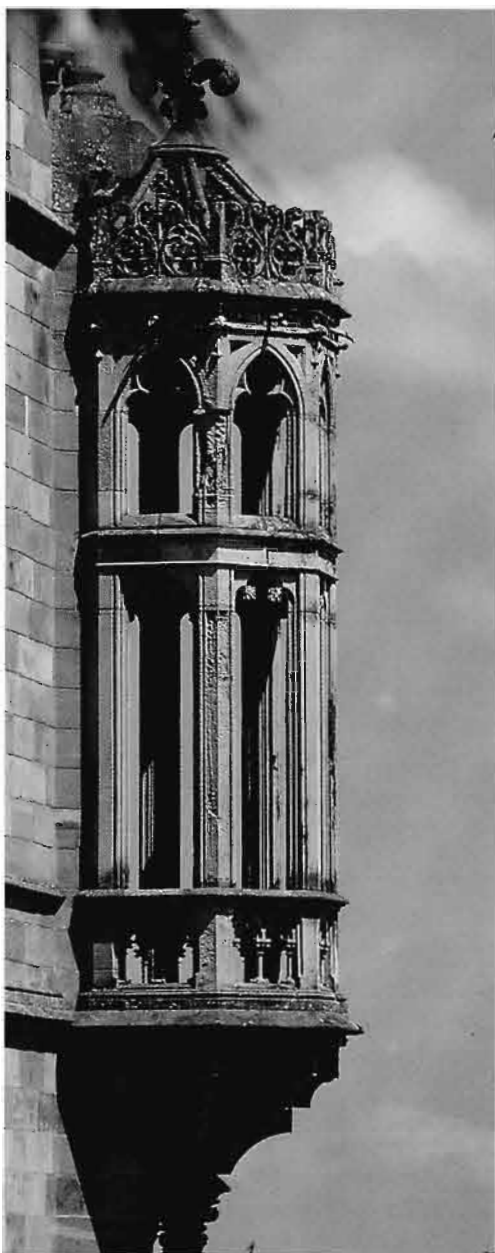




En efecto, Cubas levantó en Butrón (Vizcaya), entre 1870 y 1880, un castillo principesco por encargo de Narciso Salabert y Pinedo, marqués de Torrecilla. Para él había trabajado ya el arquitecto en Madrid, haciendo su casa y el aparatoso panteón familiar neogótico (1886) en el cementerio de San Isidro. Butrón aparece hoy como un castillo señorial verdaderamente bello y bien plantado en un paisaje igualmente atractivo, no teniendo nada que envidiar a obras de análogo porte que se hacen en otros lugares de Europa. Sin quererlo se viene a la memoria, como término de comparación, la colección de castillos bávaros que por entonces estaba construyendo Luis II, mostrándose el de Butrón como proyecto más sensato y delicado en su diseño. Para éste se apoyó Cubas en imágenes muy entrañadas en la arquitectura española, tales como la torre del homenaje del Alcázar de Segovia, la cual se incorpora miméticamente como volumen dominante de este pintoresco y prieto conjunto, en el que también deja ver su presencia el ábside de la capilla del castillo. Sobre el arco de ingreso al recinto hay un mirador, así como un cuerpo "civil" de empinada cubierta que deja ver la influencia de Viollet-le-Duc.

La otra gran obra neogótica de estos años es el palacio episcopal de Astorga, obra proyectada por Gaudí, en 1887, para el obispo Graus Vallespinos que era, como el arquitecto, de Reus (Tarragona). Gaudí imaginó un palacio en clave neogótica y así lo supo ver, con entusiasmo por cierto, el gran historiador del arte español don Manuel Gómez Moreno quien, en el conocido *Catálogo Monumental de León*, redactado entre 1906 y 1908 cuando el edificio estaba todavía en obras, ya alabó las "novedades, atrevimiento y partes de indiscutible belleza, sobre todo en el interior, que le hacen descollar como una de las obras más interesantes y sabias de nuestro siglo en España". Entiendo que el palacio episcopal tiene mucho de amable capricho arquitectónico y, en ese sentido, ya escribí en otro lugar su semejanza con los fondos arquitectónicos de la miniatura medieval, a lo cual contribuyó sin duda la solución dada a las cubiertas por Ricardo García Guereta, tras dejar Gaudí la obra en 1897. El foso, las galerías, la organización interior con su salón del trono, capilla, biblioteca, sala de banquetes, ventanaje, proporción del edificio, muros de granito y cubiertas de pizarra, en fin, todo hace grato a la vista el palacio, donde hay un alarde de estereotomía en el pórtico y un ejercicio de luz y distribución en el interior verdaderamente interesantes. Llama la atención el modo de disponer la sillería, dejando vistas unas llagas excesivamente marcadas que no benefician, a mi juicio, los planos exteriores del palacio, dado el tamaño de los sillares, con lo cual el edificio adquiere un cierto carácter "naïf", sin duda buscado intencionalmente. El goticismo de Gaudí en Astorga responde a una imagen genérica, al margen del tiempo y lugar, de tal modo que no

Palacio de Sobrellano en Comillas (Cantabria). El arquitecto catalán Juan Martorell hizo el proyecto del palacio llamado de Sobrellano (1878-1888) para el marqués de Comillas, en un bellissimo paraje sobre el que se asoma con grandes miradores. Los elementos góticos que componen sus fachadas e interiores, se manejaron con absoluta libertad para adaptarlos a las necesidades de la vida moderna (miradores, vestíbulo, etc.).



creo que estuviera en su propósito, como se dice habitualmente, establecer relaciones con el gótico de la catedral de Astorga.

Otros palacios de diferente cuantía y ecléctico historicismo podrían alargar esta reducida pero selecta nómina, resumiendo todos ellos en el curioso conjunto del palacio de Sobrellano y Panteón de Comillas (1879-1888), en Cantabria, proyectado por Juan Martorell (1833-1906) para el marqués de Comillas. Allí queda patente aquel sueño burgués en el que la morada de los vivos y el lugar de reposo de los muertos se encontraban bañados por la misma luz, en una corta distancia de familiar y religiosa vecindad. Ambos edificios están tratados materialmente con un carácter noble, utilizando buena piedra de sillería y haciendo un alarde de ecléctico goticismo, que si bien lo maneja con gran soltura en el panteón, repitiendo una vez más el estereotipo ideal de una iglesia gótica en clave ecléctica, en el palacio tiene, por el contrario, algunas dificultades de las que sale airoso. Veo en estas dos obras, que son verdaderamente magníficas, algo de rigidez, muy probablemente debida al personal compromiso del encargo y ello le restó espontaneidad. En el palacio, Martorell convirtió su fachada principal en un mirador, dominando el pueblo, el paisaje frontero y, sobre todo, la pía fundación del seminario inmediato. La fachada posterior, sobre el jardín, ofrece una portada muy característica que casi tiene un sentimiento religioso más que de civil palacio. A través de ella se llega al vestíbulo, de un riguroso goticismo ecléctico que se contagia a los espectaculares juegos de escaleras y galería alta, todo ejecutado en buena piedra de Carrejo y Santillana.



Menos conocido, pero no menos interesante, es el conjunto residencial de Ocharan, en Castro-Urdiales (Cantabria), debido al arquitecto Eladio Laredo (1864-1941), donde el palacio Toki-Eder, de original arquitectura ecléctica y clasicista, que incluye bellas cerámicas de Daniel Zuloaga, convive con un espectacular castillo de trazado gótico-morisco, haciendo coincidir las fábricas de piedra y el ladrillo con éxito. La obra debía terminarse en torno a 1900, cuando todo este historicismo ecléctico y generalizado se adentró en los primeros decenios del siglo XX, arrastrando no sólo ya su compromiso con la historia sino con el paisaje en el que se encuentra, así como con otras imágenes foráneas de nuestra arquitectura. Ambas realidades cabe medirlas sin abandonar Cantabria, pues en la propia ciudad de Santander encontramos tanto la versión regional de la casa montañesa en la bellísima Casuca que, en 1917, hizo Leonardo Rucabado (1875-1918), como el monumental palacio Real de la Magdalena (1907), obra de Javier González de Riancho (1881-1953) en colaboración con Gonzalo Bringas. En la primera aparecen las tradiciones constructivas y materiales de la casa ideal de la Montaña, con pórticos, solanas y volados aleros de madera, mientras que en la Magdalena se dan cita elementos propios de la arquitectura inglesa que, naturalmente, complacerían a la reina Victoria.

Otras de las facetas más curiosas del historicismo arquitectónico fue, durante el siglo XIX, la arquitectura de raíz islámica, desde que en la época isabelina se pusieron de moda gabinetes y pabellones "árabes", muy próximos al mundo de la Alhambra y libremente interpretados. Este gusto por la arquitectura islámica fue creciendo en la segunda mitad del siglo XIX, tomando como modelos los más sobresalientes edificios de



Palacio Agustí. Vitoria. Hasta bien entrado el siglo XX se mantuvieron vivos los valores históricos de la casa señorial, como sucede en este palacio, sede hoy del Museo de Bellas Artes, construido en torno a 1916 por los arquitectos Luque y Apráiz.

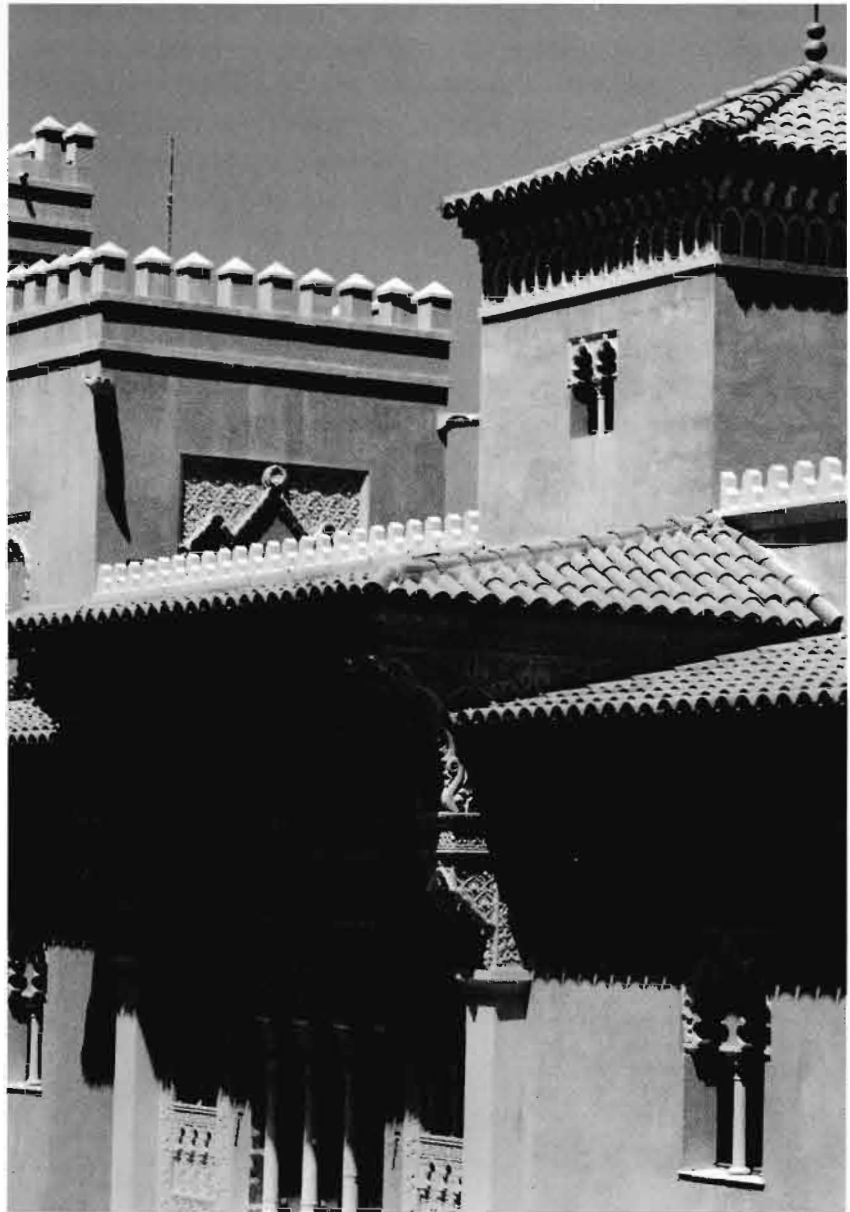
Palacio de Ocharan en Castro Urdiales. (Cantabria). A finales del siglo XIX, Laredo concibió un imponente conjunto residencial en Castro Urdiales para Luis Ocharan. El palacio llamado Toki-Eder (Bello paraje), es de un correcto eclecticismo en el que destacan las cerámicas de Zuloaga. En una suave ladera arbolada y dentro de un recinto almenado, surge próximo a Toki-Eder el castillo de libérrima inspiración mudéjar que parece evocar aspectos parciales del castillo de Coca.



Palacio de Miramar. San Sebastián. El origen inglés de la reina Victoria justifica el carácter de algunos edificios que fueron residencia regia como el palacio de Miramar, dominando la bahía de La Concha, debido al arquitecto británico Seldem Wornum (1889).

Casa Cobiella. Santa Cruz de Tenerife. De verdadero capricho arquitectónico cabe tachar esta versión reducida de la fachada almohade del Alcázar de Sevilla, que Mariano Estanga levantó a finales del pasado siglo para la familia Cobiella.

La Casuca. Santander. Es una de las obras más representativas de Rucabado, mentor principal del regionalismo montañés, terminada en 1917. Torre, pórtico, solana, aleros y otros elementos de la arquitectura popular, se dan cita en esta visión regionalista de la casa.



la Córdoba califal, de la Sevilla almohade y, sobre todo, de la Alhambra de Granada, si bien lo más común es la mezcla y manejo libre de todos estos elementos en función del efecto de la imagen deseada. Al mismo tiempo, y en relación con la valoración de nuestra peculiar arquitectura mudéjar de ladrillo, nuestros arquitectos comenzaron a pensar en la posibilidad de reutilizar sus principios y modelos partiendo, inicialmente, del círculo toledano. Son, por tanto, dos las facetas de este revival islámico, por un lado la arquitectura neoandalusí, de otra parte el neomudéjar de tradición toledana que, sin embargo, iba a tener ahora como capital a Madrid. Toda esta producción tiene un carácter ecléctico pese a que en el detalle reproduzca fielmente el original, del que tantas veces se obtuvo un vaciado que llegó a suponer la industrialización de la mayor parte de los temas decorativos.

Si bien la mezquita cordobesa tenía pocas posibilidades de traducción en la arquitectura civil, el mundo almohade de la Giralda y del Alcázar sevillano alcanzó un eco especial, e incluso me atrevería a decir que despertó un cierto "giraldismo", a través de réplicas más o menos libres. Éstas nos llevarían, desde la que se levanta en la finca que con este mismo nombre, Villa Giralda, se conserva en El Arbós (Tarragona), de 1902, hasta la que en fecha muy tardía (1930) hace Adel Pina en la plaza de la Soledad de Badajoz. Respecto al Alcázar sevillano, conocemos algunas imitaciones de su fachada principal al Patio de Banderas, como la que Mariano Estanga (1867-1937) incluye en la Casa Cobiella de Santa Cruz de Tenerife, o la serie de patios que derivan o se relacionan con el de las Muñecas.

Sin embargo, la fuente de la mayor parte de toda la arquitectura neomorisca procede del amplio repertorio que

Palacio Real de la Magdalena. Santander. Javier González de Riancho, uno de los seguidores de Rucabado en el redescubrimiento de la arquitectura montañesa, también se dejó llevar por pintorescos modelos ingleses como deja ver el Palacio Real de la Magdalena (1907).



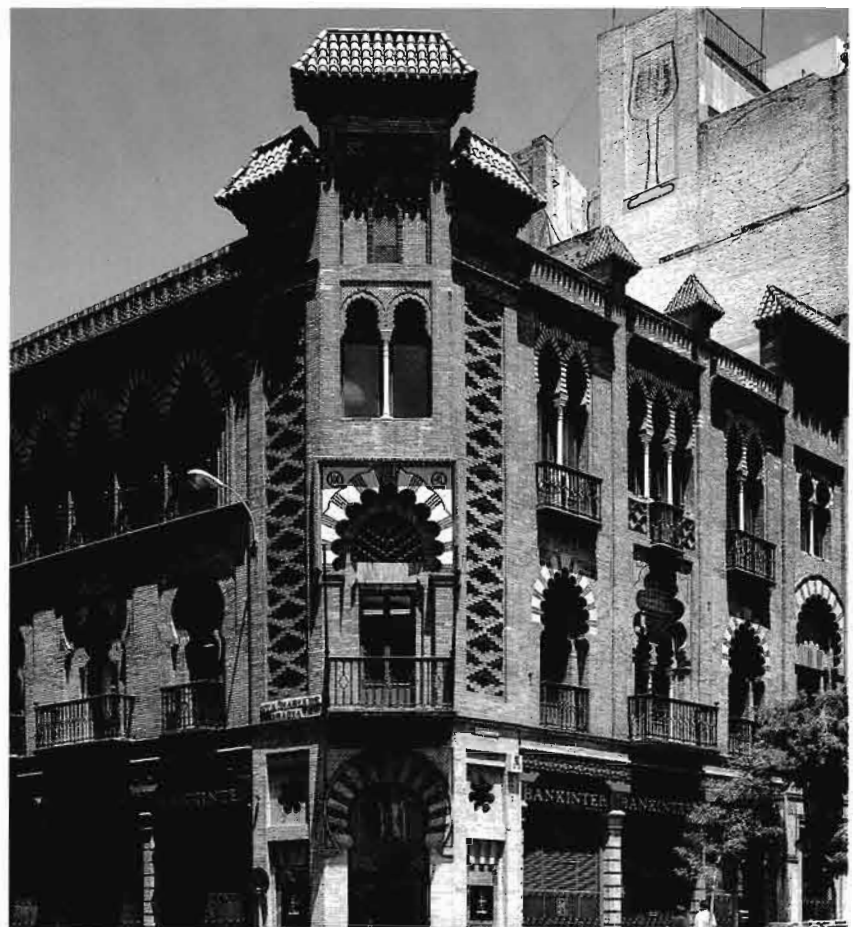
Casa Nogueira. Sevilla. Con un lenguaje excesivamente historicista, el arquitecto Aníbal González hizo este arriesgado edificio de viviendas (1907-1908), tomando del repertorio hispano-musulmán los elementos más llamativos como son la serie variada de arcos de herradura, polilobulados, entrecruzados, etc.

Casa Villamarta. Sevilla. Esta obra de Aníbal González muestra las posibilidades que el llamado estilo sevillano tenía dentro de la arquitectura doméstica. Ladrillo, fustes de mármol, balconaje de forja y paños cerámicos dan una personalidad inconfundible a este edificio (1915-1917).



ofrecía la Alhambra de Granada, que en sí ya venía a ser una arquitectura ecléctica y dúctil, con mayores posibilidades de "adaptación" a la vida moderna, sobre todo si se tiene en cuenta que se imitan sus patios e interiores. Surgieron así patios al modo del de Los Leones, como el desaparecido del palacio de Anglada en Madrid (1874-1878), de Rodríguez Ayuso, aunque el edificio no dejara ver en sus fachadas exteriores nada que delatara aquel patio granadino en el interior, con su fuente en el centro y con libertades como la de contar con dos pisos superpuestos. La idea de joya oculta, caprichosa e inesperada, es común a esta serie de realizaciones en el que el factor sorpresa desempeñaba un papel importante.

La arquitectura interior de los salones y patios de la Alhambra fue, muy probablemente, la que suscitó un más amplio deseo de emulación, siempre dentro de una interpretación libre y genérica. La mayor parte de estos salones, gabinetes o galerías, llamados vulgarmente "árabes", han desaparecido, quedando algunos ejemplos importantes como el conocido "gabinete oriental" de la residencia Valarino-Tagores (1873), en Cartagena, que en 1886 lo revistió de cerámica Octavio Rambault. A éste seguiría en importancia el extraño salón perteneciente al edificio que hoy ocupa el ayuntamiento de Utrera (Sevilla) y que en otro tiempo fue un palacio particular, cuyos caprichosos dueños



pidieron una sorprendente estancia de planta rectangular en la que se incluye una arquería de distribución oval, cuya rica arquitectura neoárabe se refleja hasta el infinito en los espejos que rodean prácticamente toda la pieza.

Patios árabes en versiones cada vez más libres se encuentran con relativa facilidad, convirtiéndose al final en un capricho del cliente, al que el arquitecto accedía al incluir uno en su proyecto, aunque nada tuviera en común con él. Buena prueba de esto puede ser el patio árabe de la casa Zapata (1909), en Cartagena, obra de Víctor Beltrí, autor también del más consistente patio de la Casa Dorada (1908), donde en lugar de las finas columnillas nazaritas ha utilizado potentes pilares con arcos de herradura y una solución abalconada en la primera planta, todo de mucho interés.

La decoración morisca afectó igualmente a los edificios de vivienda y en ciudades como Madrid, Málaga, Jaca, Valencia, etc., hay o hubo fachadas de casas de pisos con su aparejo andalusí. Barcelona conserva aún buenos ejemplos en sus calles, sea el edificio Alhambra, más interesante por su patio y escalera que por la fachada, o bien las llamadas casas del Teatro Español (1872), en el paseo de Gracia. Hoy sólo resta una de las dos casas, de gemela distribución, que flanqueaban un pasaje por el que se accedía al Teatro Español. Las dos casas fueron encargadas

Ayuntamiento de Utrera (Sevilla). El salón árabe del actual Ayuntamiento de Utrera fue salón oval de fiestas de una antigua casa particular, siendo un ejemplo muy acabado de estos interiores que mezclaron elementos cordobeses, sevillanos y granadinos, con un resultado final inequívocamente decimonónico.

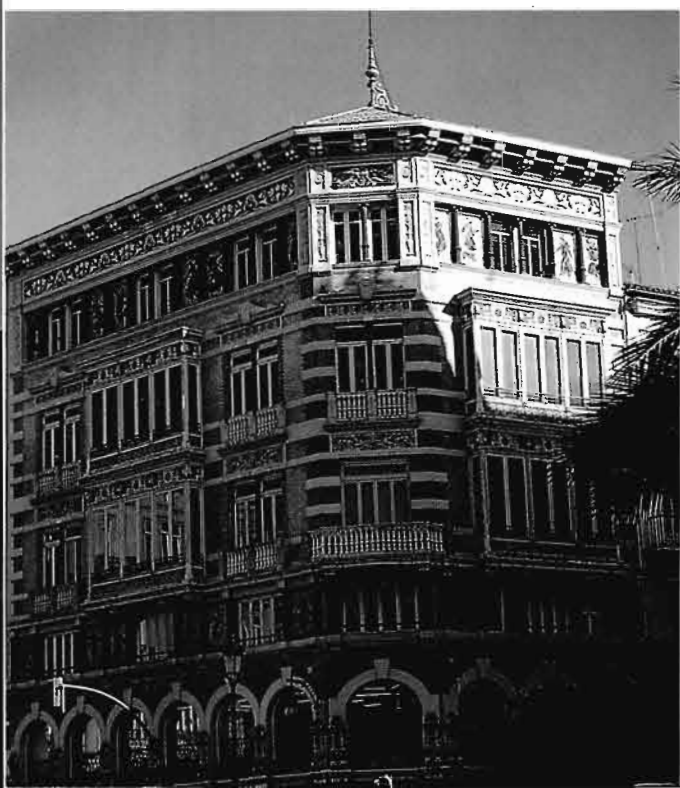
Casa en la calle Ancha. Cádiz. Dentro de la interesante arquitectura doméstica gaditana de la época de Isabel II, destaca la casa-palacio de don Manuel Moreno de Mora, proyectada por Juan de la Vega en 1860. Su interior se conserva ejemplarmente.





Castillo de Arteaga. Vizcaya. Los arquitectos franceses Ancelet y Couvrechef hicieron, por encargo de la emperatriz Eugenia de Montijo, este castillo-palacio (1857-1860) de buen efecto escenográfico, pero cuya arquitectura tiene poco que ver con la tradición española.

Casa Sánchez de León. Valencia. El maestro de obras Lucas García Cardona es el autor de una serie de edificios de finales del siglo XIX, cuyo interés y calidad rivalizan con los proyectos de los arquitectos titulados, como puede verse en esta casa de 1895.



por José Ruiz y Jaime Mallol a Balet Nadal, maestro de obras barcelonés titulado en 1869, y ambas lucían en sus fachadas abalconadas columnas nazaritas, arcos polilobulados enmarcados en sus correspondientes alfiles y paramentos con decoración geométrica.

En otras calles barcelonesas se levantaron casas unifamiliares para la burguesía y aristocracia barcelonesa, como la de Antonio Almendro y la del conde de Belloch, las dos del también maestro de obras Gerónimo Granell, titulado en 1854, que tuvo una actividad muy notable en torno a los años ochenta, momento al que deben pertenecer los dos edificios citados. Los recursos expresivos utilizados en una y otra casa son muy semejantes y ambas tenían un patio columnado que actuaba de distribuidor.

Si bien todas estas obras comparten el gusto por lo oriental, participando así de una moda internacional que va de Europa a América, por el contrario, la expresión más estrechamente mudéjar supuso un revival específicamente castizo que tiene por focos principales Madrid, primero, y Sevilla, después. El círculo madrileño se formó en los años de la Restauración en torno a Rodríguez Ayuso, y el sevillano alrededor de Aníbal González en los años iniciales del siglo XX. La vinculación de este último al movimiento regionalista le da un carácter distinto y su análisis lo relegaremos al último capítulo.

El nombre de Emilio Rodríguez Ayuso (1845-1891), de la Escuela de Madrid de donde salió en 1869, ha pasado a la historia de la arquitectura española como el iniciador de toda esta corriente neomudéjar.

Lo notable en el caso de Ayuso es que hizo del mudejarismo el punto de partida de su obra posterior que se debate entre el mudejarismo y el eclecticismo. Repullés, compañero y amigo de Rodríguez Ayuso, escribió sobre la arquitectura de éste: "Los monumentos de Toledo, especialmente, fueron objeto de su singular atención; y si en principio apenas se salió de aquellos antiguos modelos, más tarde su talento los 'modernizó', si vale la palabra, adaptando dicho estilo a las construcciones usuales y mezclando los ladrillos con las piedras en armónico consorcio". Esto es lo que hizo con su propia casa (desaparecida), así como en los demás edificios en los que las labores de ladrillo ofrecían la posibilidad de organizar ricos paramentos latericios, de novedad absoluta, llegando a crear un verdadero subestilo en la arquitectura española.

Con el mismo lenguaje neomudéjar y en ladrillo se concibieron palacetes como el "Hotel Laredo" (1882), en Alcalá de Henares, cuyo dueño creó un singular capricho arquitectónico. La organización y descomposición volumétrica resulta ciertamente curiosa, destacando el minarete cilíndrico con su mirador y cúpula en lo alto. Los arcos, puertas y ventanas

van cambiando de perfil mostrando soluciones muy heterogéneas, que le dan un carácter ciertamente pintoresco, continuando en el interior el mudejarismo de las fachadas. Más severo y menos arriesgado, también más frío, resulta ser el palacio del conde de Valencia de Don Juan, don Guillermo de Osma, quien encargó a Enrique Fort un palacio en Madrid (1889), si bien el arquitecto y primer historiador de nuestra arquitectura del siglo XIX, Román Loredó, afirmaba que el carácter arbitrario de su mudejarismo se debía a que la traza era extranjera. Sin haber podido contrastar esta noticia lo cierto es que el palacete se aparta de la tradición madrileña en su concepción y detalles, sin dejar por ello de tener interés. Este se acrecienta en el interior, donde los arcos y yeserías acompañan a las estancias en las que se custodia la extraordinaria colección de artes decorativas que Guillermo de Osma llegó a reunir. Esta situación de proyectos debidos a arquitectos extranjeros fue, por lo demás, muy común según se vio más arriba, entre ellos el palacio neoárabe más importante de la arquitectura española, el palacio Xifré de Madrid, desdichadamente derribado, a Boeswillwald, un arquitecto francés del círculo de Viollet-le-Duc, como franceses fueron Couvrechef y Ancelet, autores del neogótico castillo-palacio de Arteaga, en Vizcaya, por encargo de la emperatriz Eugenia de Montijo.

Casa Mantilla. Valladolid. Conjunto de cinco casas bajo el mismo tratamiento de fachadas que le dio el arquitecto Julio Saracíbar (1891). Fue, en su momento, la casa más moderna y confortable de la ciudad, siendo la primera que contó con luz eléctrica. Su propietario, Recio Mantilla, ocupó una holgada vivienda en el piso principal.



LA CASA MODERNISTA.

Bajo el epígrafe de la casa modernista queremos llamar la atención sobre la incidencia del fenómeno *art nouveau* en la vivienda, tanto unifamiliar como colectiva, donde el modernismo se ciñó habitualmente a su imagen exterior, anclándose con fuerza en todo lo que tuvo categoría ornamental, sean los hierros del balconaje, la carpintería de puertas y ventanas, el yeso o la piedra artificial, en que se encarnó todo un mundo vegetal que justificaría aquel adjetivo de *vegetariana* con el que los enemigos del estilo 1900 saludaron al modernismo. Este capítulo representó en la arquitectura española un breve pero denso y matizado episodio que revela una circunstancia plural, desde el punto de vista cronológico, geográfico, mental y social, en la que tanto el arquitecto como su clientela cobran un protagonismo decisivo.

En el fenómeno modernista participaron prácticamente todos los arquitectos activos en torno a 1900, incluso aquellos a los que habitualmente se les sitúa como más alejados y combativos, como Leonardo Rucabado, el padre del regionalismo con su célebre proyecto del palacio para un noble en la Montaña (1911). Para unos sería, ciertamente, una experiencia final después de su larga militancia en el eclecticismo, mientras que para los más jóvenes representaba, al comienzo de su carrera, un gesto de supuesta ruptura con un pasado en el que no

Palacio Longoria. Madrid. Es el edificio más conocido del modernismo en Madrid, debido al arquitecto Grases Riera (1902). Concebido como palacete urbano es hoy la sede de la Sociedad General de Autores.

Casa en la Acera de Recoletos. Valladolid. Conocida como la Casa Resines por ser ése el nombre del propietario, es obra del arquitecto Julio Saracíbar (1891). Puede decirse que está entre las casas más singulares de la arquitectura española del siglo XIX, resultando de gran originalidad las series de arquerías que componen el plano de la fachada.





Casa Lleó Morera. Barcelona. Entre los aspectos modernistas de la Casa Lleó, proyectada por Luis Doménech (1905), se encuentra su excelente colección de vidrieras salidas de los Talleres de Rigalt, Granell y Cia., cuyo cromatismo y diseño son de una belleza extraordinaria.

Palacio Güell. Barcelona. El arte del hierro juega en la obra de Gaudí un papel principal, inventando para cada ocasión el modo de resolver cerramientos, puertas, rejas, antepechos, etc., mostrando en todos los casos el conocimiento de las posibilidades expresivas de este material.

Portal de la calle Prim. San Sebastián. En muchas ocasiones el modernismo se circunscribe a los portales, hierros y balcones, donde los aspectos decorativos soportan el peso de un diseño más libre que, sin embargo, la arquitectura no admite tan fácilmente.



Casa Villaamil. Madrid. Es obra temprana del modernismo en Madrid. Su arquitecto fue Eduardo Reynals que, en 1906, proyectó el edificio teniendo como referencia la casa Solvay de Victor Horta, en Bruselas, repitiendo sus mismos elementos formales.

Casa Gallardo. Madrid. Edificio en esquina proyectado por Arias Rey en 1911. De influencia francesa, en un estilo próximo a lo que Lavirotte hacía en París en aquellos mismos días. Un modernismo ecléctico y burgués de muy buen resultado.



intervinieron. Entre ambos, otros arquitectos se acercaron al modernismo con curiosidad para medir sus fuerzas con aquel fenómeno caprichoso y efímero, pero que se impuso en Europa toda con una fuerza y rapidez absolutamente arrolladoras.

Antes de abordar los nombres y obras más sobresalientes en los que se puede condensar el modernismo español, recordaré una vez más, como escribí hace ya muchos años, que el modernismo, en general, supone una aceleración precipitada del eclecticismo en su fase final, sobrepasándose a sí mismo en el intento de buscar una salida más atractiva. No se trata tanto de un arte nuevo como de una nueva condición del arte. Cuando Valle Inclán, en 1902, escribe acerca del modernismo literario, señala que "La condición de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad...". En efecto, en la arquitectura, el modernismo nace en el seno del eclecticismo con la intención de modificar la relación y proporción del ornamento arquitectónico, produciendo una sensación inicial de alteración más profunda. Ésta, sin embargo, salvo excepciones, no afecta a la estructura y pocas veces a la

concepción del espacio que, habitualmente, sigue siendo el que se llegó a definir bajo el eclecticismo de fin de siglo. Por ejemplo, todo el apoyo que en este sentido prestó el hierro y el acero al modernismo es el resultado de la experiencia ingenieril del siglo XIX.

La arquitectura modernista prefirió buscar la novedad de su imagen en otra dirección, en el plano decorativo, tras un efectivo proceso de refinamiento e intensidad, sintonizando así con las llamadas artes industriales o decorativas que alcanzan en estos años un desarrollo abrumador, a través de productos de un diseño de altísima calidad que, a su vez, generaron un mercado de muy dura competencia. De ahí la incorporación a la arquitectura modernista del color, cerámica, vidrio, hierro, etc., hasta convertir muchas veces sus edificios en verdaderas joyas, dada la riqueza material, además de la belleza intrínseca que pueda encerrar el proyecto. Adviértase, sin embargo, que estos mismos aspectos ya configuraron las arquitecturas más señaladas del eclecticismo.

Esto es lo que sucede con obras como la del palacio de Longoria en Madrid, debido a José Grases Riera (1850-1919) que

Casa Rey. La Coruña. Es la obra más conocida y representativa de Julio Galán Carvajal (1912), completando la gran fachada de la Marina. Aquí el modernismo se asoma a la arquitectura vernácula de las galerías resolviendo un extremo en esquina.

Casa en la plaza Mayor de Burgos. Arquitectos tan alejados del modernismo como Lampérez, el restaurador de la catedral de Burgos, se acercaron también a aquella moda. Así lo deja ver esta casa cuya actividad comercial de la planta baja viene subrayada por la figura de Mercurio que asoma la cabeza en lo alto.



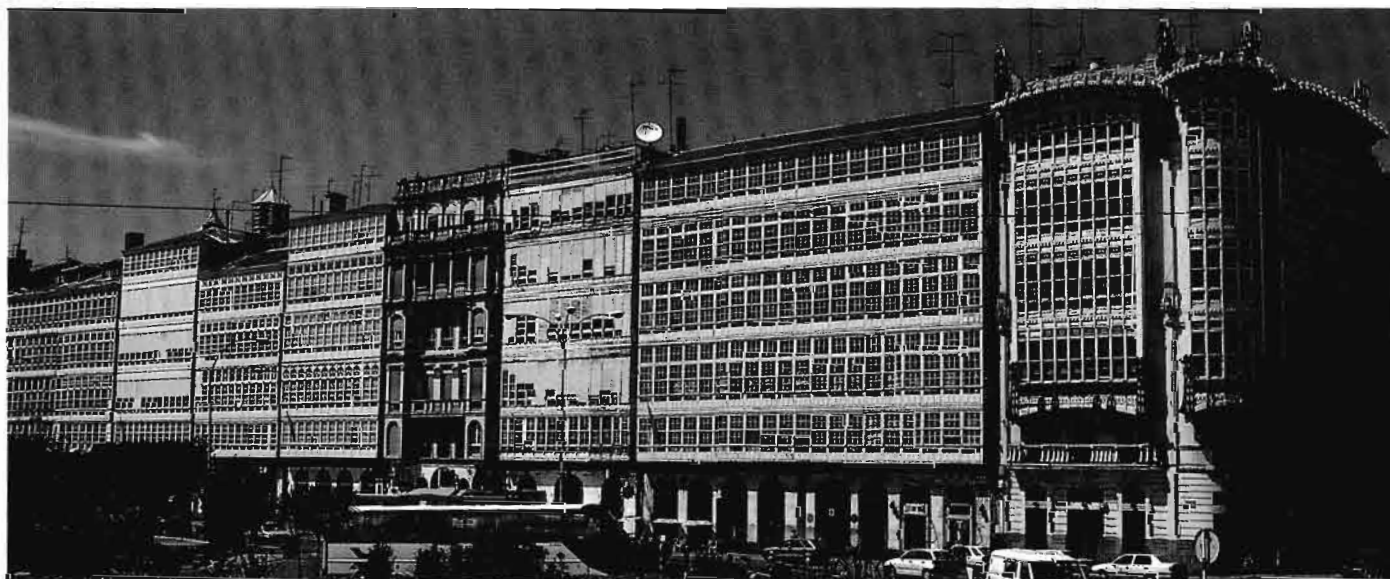
Casa en la plaza de la Constitución. Orense. El arquitecto Daniel Vázquez-Gulías, el más importante de Orense al comenzar el siglo XX, proyectó esta casa (1909) conservando, aunque con otra escala, la solución porticada de la plaza. Su interior tiene excelentes detalles modernistas. (Pág. siguiente).

Casa Pereira. El Ferrol (La Coruña). La originalidad de esta obra estriba en el modo de ajustar en la estrecha fachada de tres ejes un amplio repertorio formal entre modernista y ecléctico, siendo diferentes cada una de sus cuatro plantas, no faltando el mirador ni la galería. (Pág. siguiente).

Galerías de la Marina. La Coruña. La fachada sobre el puerto coruñés, conocida como la Marina, debe su imagen actual a un proceso constructivo (1869-1884) en el que destacan los arquitectos Cíorraga y Faustino Domínguez. La galería dio una unidad envidiable a todos los inmuebles.

había nacido en Barcelona, siendo compañero de promoción de Gaudí y obteniendo también el título en el mismo año de 1878. Sin embargo, Grases abandonó muy pronto Barcelona, antes de que se produjeran aquellas obras que algunos autores denominan premodernistas cuando, a mi entender, son sencillamente eclécticas, y se instaló en Madrid con cuya ciudad se identificó de tal forma que llegó a ser uno de los arquitectos más representativos del Madrid alfonsino. Grases proyectó en 1902 el palacio de Longoria, hoy sede de la Sociedad General de Autores. Se trata del edificio modernista más popular de Madrid, con sus defensores y detractores, recientemente restaurado, que revela en parte la personalidad del arquitecto, sí, pero no menos la de su cliente, Javier González Longoria. Éste fue un claro representante de la alta burguesía adinerada, viajero por la Europa del capital y los negocios, quien le pidió a Grases un edificio como otros que muy probablemente había visto fuera de nuestro país, puesto que la obra en cuestión no tiene antecedentes madrileños ni barceloneses.

Igualmente resulta deudora de modelos foráneos la casa de Pérez Villaamil que responde, en esta ocasión, a un planteamiento belga en la línea de Horta. La obra, proyectada en 1906, se debe a Eduardo Reynals Toledo, formado en la Escuela de Madrid de donde salió en 1899. La Casa Villaamil, encargada por un ingeniero que llevaba el apellido del gran pintor del romanticismo español, su abuelo, pone de manifiesto el conocimiento directo por parte de Reynals, o bien a través de revistas, que es lo más probable, de la obra de Víctor Horta en Bruselas, y en concreto con la Casa Solvay, cuya terminación, en 1900, coincidió prácticamente con su salida de la Escuela. Esta refinadísima obra, varias veces publicada en distintas revistas, sirvió de base al proyecto de la Casa Villaamil, llegando en algunos aspectos al que podríamos considerar plagio.



Pese a que hemos comenzado citando dos obras madrileñas muy significativas por lo temprano de la fecha y el carácter de ambos edificios, el modernismo parece haber tenido en nuestro país una fuerza centrífuga íntimamente relacionada con el perfil socio-económico de la península, de tal forma que, después de haber analizado el caso madrileño hemos de buscar los centros de mayor actividad en el norte, levante, sur y archipiélagos balear y canario, destacando por encima de todos ellos la fuerza irresistible de Barcelona y el ámbito catalán. Ello no quiere decir que no existan ejemplos aislados, más o menos modernistas, entre el centro y la periferia, pero siempre serán casos aislados y generalmente de poca pureza, reduciendo su modernismo a rasgos sueltos que se incorporan con relativa habilidad a un edificio fuertemente ecléctico, porque fundamentalmente ecléctico es, por lo general, su autor.

En el norte se puede encontrar, en efecto, un modernismo de cierta continuidad y considerable arraigo en determinadas ciudades como La Coruña, Santiago de Compostela, El Ferrol, Vigo, Oviedo, Gijón, Bilbao, San Sebastián, etc., las cuales comparten, en general, muchas situaciones que tienen que ver con un determinado grado de industrialización o con el carácter estival de sus playas que impulsaron un modernismo muy atractivo. Estas ciudades tuvieron como elementos intermedios los establecimientos balnearios, casas de indianos como la "casa modernista" (1912) de Figueras (Castropol), o la también asturiana Villa Rosario (1914), de Manuel del Busto, en Ribadesella, etc., formando todo ello una festiva guirnalda de arquitecturas a lo largo del litoral.



Casa en la calle José Alonso. Pamplona. Manuel Martínez Ubago fue, prácticamente, el introductor del modernismo en Pamplona, como lo prueba la fecha temprana de este proyecto (1902), en el que pesando la imagen ecléctica incorpora motivos modernistas. La puerta de entrada a la casa recoge los detalles más llamativos de un incipiente modernismo que, sin seguridad pero con buenos resultados, alterna con viejos temas decorativos.



Dentro de Galicia, la ciudad de Vigo supone un final brillante en este apretado balance, pues la calidad y cantidad de la obra construida le da derecho a figurar entre las ciudades “modernistas” españolas, si bien hoy ha perdido gran parte de este rico patrimonio, debido en buena medida a una excelente generación de arquitectos, generalmente formados en la Escuela de Madrid, entre los que destacaríamos a José Franco Montes (1879-1939), autor de la casa de Joaquín Pérez Boullosa, en la plaza de Compostela.

Lo más notable de la arquitectura modernista asturiana se comporta de modo análogo a lo indicado anteriormente, debatiéndose entre un eclecticismo que no ha perdido fuerza y un modernismo que en muchas ocasiones tiene bastante de postizo. Por otra parte, tampoco será Oviedo la capital del modernismo asturiano sino que este papel corresponde a Gijón, que fue más permeable a la moda del *art nouveau*, como en Galicia lo pudo ser Vigo, es decir, ciudades más jóvenes que no temieron las novedades formales del nuevo estilo.

Sus arquitectos más conocidos fueron Juan Miguel de La Guardia, Luis Bellido, Mariano Marín, Miguel García de la Cruz, Manuel del Busto y Emilio Fernández Peña. Todos ellos participaron en alguna medida del fenómeno modernista en aquel acercamiento circunstancial que fue característico de esta generación. Ninguno, quizá, como Manuel del Busto Delgado (1874-1948), se mostró tan versátil y acomodaticio con el modernismo, pues supo ajustar su arquitectura al estilo imperante o al gusto del cliente.

Las capitales del País Vasco y Navarra ofrecen otros ejemplos, si bien en número menor de lo que cabría esperar, habida cuenta de su pujanza económica y alcance de sus respectivos ensanches. Así, Bilbao cuenta con la casa modernista de la Alameda de Recalde, mientras Vitoria conoció también proyectos templadamente modernistas, en un medio dominado por el eclecticismo e historicismo de los Fausto Íñiguez de Betolaza y Julio Saracíbar, autores de los edificios más característicos de la ciudad, en torno a 1900. Más permeable resultó ser la ciudad de San Sebastián, la ciudad de veraneo por excelencia, en los años en que ahora nos movemos, especialmente desde que en 1887 la reina madre, María Cristina, fijó allí su residencia veraniega, arrastrando tras de sí a los miembros del Gobierno y asumiendo, de hecho, el papel de capital estival del Estado. En esta ciudad, al margen de unos pocos edificios de traza modernista, como los que hizo Luis Elizalde, a quien puede deberse las casas que con bellas cerámicas, representando flores y figuras femeninas, se hallan entre la calle Prim y paseo de los Fueros, lo que llama la atención es la serie de portales de viviendas, excepcionalmente tratados con cerámicas, vidrios, maderas, mosaicos, bronce, etc., muchas veces de firmas y talleres franceses, como Maumejean,

Blancard y Laureau, a través de los cuales se introducen motivos de gran pureza *art nouveau*.

El arquitecto pamplonés Manuel Martínez Ubago (1869-1928), formado en Madrid, fue el iniciador del modernismo en la capital Navarra, siempre dentro de aquella línea tan generalizada de *aderezar* el edificio de tal modo, que el modernismo afecta tan sólo a los huecos, portales, balcones, antepechos, etc. En efecto, los edificios modernistas de Martínez Ubago y de otros muchos arquitectos de estos años, no se distinguen como tales a cierta distancia. Sólo cuando entramos en el portal o nos asomamos al balcón podemos percibir lo delicado de algunas formas modernistas que van mas allá de la fachada ecléctica.

Manuel Martínez Ubago trabajó también en San Sebastián, pero interesa su traslado a Zaragoza, hacia 1904-1905, donde vino a sumarse a los arquitectos que en aquel momento proyectaban arquitectura modernista. En Zaragoza todavía estaban en activo los dos arquitectos más importantes del último tercio del siglo, que fueron Ricardo Magdalena Tabuena (1849-1910) y Félix Navarro Pérez (1849-1911), titulados en Madrid en 1873 y 1874, respectivamente. Ricardo Magdalena, que fue uno de los arquitectos eclécticos más sobresalientes de fin de siglo llegó a ser probablemente el mejor intérprete del modernismo en Zaragoza. El paseo de Sagasta conserva aún una serie importantísima de casas de Magdalena, como las de Juncosa, Retuerta y Palao, de 1906.

Corresponde ahora abordar, en tierras del sur, la recepción del modernismo que, salvo casos muy particulares, se debilita respecto a cuanto acabamos de ver.

La arquitectura sevillana vive en estos primeros años del siglo una situación análoga al de otras ciudades, en cuanto a pluralidad formal, indecisión, deseo de renovación, etc. En efecto, eclecticismo y neomedievalismo se verían sorprendidos por la aparición del modernismo, sobre el cual, tras dar breves frutos, recaerá una condena institucional cuando el concurso de fachadas de "estilo sevillano", convocado por el ayuntamiento de Sevilla (1912), excluyó explícitamente "el llamado estilo modernista". Para esa fecha, Aníbal González, ya había hecho sus primeros proyectos modernistas como el desaparecido edificio del "Café París" (1904), o la casa de Montoto (1905), ambos diferentes entre si, de un modernismo fuertemente ecléctico, y, como casi siempre, ceñido a los huecos, limitado a la carpintería metálica, balcones y remates del edificio. Resulta imposible su adscripción a ninguna de las grandes corrientes del modernismo nacional o internacional, pues se debe a un ecléctico proceso de selección de motivos, tomados de aquí y de allá, incorporados finalmente a una fachada en la que, en ocasiones, el ladrillo acusa una geografía muy definida. No deja de ser interesante comprobar que Aníbal González, dos años después de la Casa Montoto, hacía la Casa Nogueira (1907),

Casa en la calle Prim. San Sebastián. A Luis Elizalde se debe lo más llamativo de la arquitectura modernista en San Sebastián. Perdidas algunas de sus obras más significativas queda ésta, cuyo eclecticismo de la parte baja da paso a un encendido espíritu modernista en los pisos altos. Detalle de la casa de la calle Prim. San Sebastián. Analizado con detalle, el modernismo de este edificio se circunscribe a los arcos de una de sus plantas y, sobre todo, a los bellos paños cerámicos, cuyos motivos y colores son inequívocamente "art nouveau".



Casa Juncosa en el paseo de Sagasta. Zaragoza. En el paseo se conservan todavía algunas casas como ésta (1906) debida al arquitecto Ricardo Magdalena Tabuenca. En ella pesan elementos historicistas y eclécticos, con adiciones modernistas de ascendencia barcelonesa.

Casa de Conde. Oviedo. Para un lugar tan emblemático como la plaza de la Escandalera, con fachadas también a las calles Uría y Pelayo, Juan Miguel de La Guardia proyectó la Casa de Conde (1902), cerrando con brillantez la etapa ecléctica en los días mismos del modernismo.



donde están ya las claves del llamado luego “estilo sevillano”. En aquella misma fecha hizo José Espiau la primera casa de Antonio López, la primera que en Sevilla se comprometía de verdad con la estética modernista más allá de los tímidos escauceos de González. En un brusco giro Espiau se sumaría inmediatamente al estilo sevillano hasta llegar a ser uno de sus más conocidos intérpretes, si bien bajo una y otra apariencia se percibe siempre una buena arquitectura.

En Sevilla trabajó también el arquitecto jerezano Francisco Hernández-Rubio y Gómez (1857-1950), quien dejó breve muestra de un modernismo poco comprometido en el desaparecido edificio del Pasaje de Oriente (1911). Pero la obra modernista de Hernández-Rubio es de fecha anterior y se produce en Jerez y Huelva, al tiempo que hace edificios de muy distinto carácter.

En el resto de Andalucía hemos de circunscribirnos a los ejemplos más sobresalientes de ciudades como Córdoba, Almería y Málaga, si bien casi todas las capitales llegaron a contar con alguna obra singular modernista o un arquitecto que hizo el esfuerzo de aclimatar esta novedosa especie en un medio dominado por el eclecticismo. En Córdoba le cumplió asumir este papel a Adolfo Castiñeira Boloix (1856-1920), a quien se deben los edificios modernistas cordobeses más notables como la casa del magistrado Teófilo Álvarez Cid (1907), hoy sede del Colegio de Arquitectos, en la que observamos una libre interpretación de la arquitectura modernista que, personalmente, encuentro demasiado arriesgada y de un resultado dudoso. Mayor interés tiene el palacete de Celestino Romero en el pueblo cordobés de Fuenteovejuna, atribuible al propio Castiñeira, donde los huecos de fachada y el mirador redondo incorporan, de modo algo forzado, los motivos más típicos del *art nouveau*.

Dejando el suelo peninsular para ir en busca del modernismo canario, haremos una breve escala en la ciudad de Melilla, donde está trabajando el arquitecto catalán Enrique



Nieto (1883-1954), formado en la Escuela de Barcelona, donde finalizó sus estudios en 1909, esto es, el mismo año que se traslada a Melilla, de la que llegaría a ser arquitecto municipal. Allí tiene ocasión, durante los primeros años, de ensayar una arquitectura entre ecléctica y modernista, o las dos cosas a la vez, como la Casa Tortosa (1911), en un medio urbano que tiene condicionantes de todo tipo, muy distintos a los de las ciudades de la Península. En Canarias hemos de señalar la primacía de Santa Cruz de Tenerife sobre el resto de las ciudades insulares, aunque no falten en ciudades como Las Palmas de Gran Canaria ejemplos de interés. Ello es lo que ocurre con el edificio modernista de la plaza de Santa Ana en Las Palmas, de modernistas rasgos belgas, muy llamativos en los dos grandes balcones extremos de la fachada, de muy ligeros perfiles.

En Santa Cruz de Tenerife, donde como en otras ciudades habría que atender a su particular carácter arquitectónico para mejor entender lo que representa el modernismo en aquel lugar, hay una base ecléctica de gran solidez en la que intervino de modo decisivo el arquitecto de origen granadino Antonio Pintor (1862-1946). Pero es con la llegada de Mariano Estanga (1867-1937) cuando la arquitectura canaria encuentra la vinculación más seria con el modernismo. Estanga fue quien verdaderamente desarrolló el modernismo en Tenerife, manteniendo un alto nivel de interés su obra durante los primeros diez años del siglo. Se había titulado en la Escuela de Madrid en 1900, decidiéndose pronto a explotar la vena modernista, por la cual no se había inclinado ninguno de los arquitectos de Santa Cruz, al margen de las tentativas de Pintor. Así, en el mismo año 1904, proyecta con regular fortuna la Casa Machado López, a la que seguirán las Casa Quintero (1905), a modo de chalet con bello cerramiento y cancela, dentro de un alegre estilo *art nouveau*, que se verá sustituido por la sobriedad vienesa en edificios ligeramente posteriores, como la casa de la calle O'Donnell. Por entonces



Casa de Indiano. Asturias. Uno de los fenómenos más curiosos en el panorama de la arquitectura asturiana es la serie larga de grandes casas llamadas genéricamente de indianos, por haber hecho fortuna sus dueños en América. Suelen revelar un gusto ecléctico, rodeado de un cuidado jardín en el que no suele faltar la palmera.

Casa en la calle Azabachería. Santiago de Compostela (La Coruña). La puesta al día del edificio consistió en añadir elementos exteriores, que se incorporan a una anodina fachada anterior. Aquí, el arquitecto López de Rego se limitó a colocar dos miradores y una galería alta (1908), ganando la fachada en frescura e interés.



Casa en la acera de Recoletos. Valladolid. El paso del eclecticismo al modernismo queda de manifiesto en esta casa proyectada por el arquitecto Jerónimo Arroyo López (1906). Los abultados y expresivos miradores incorporan guirnaldas en un deseo de novedad modernista alcanzado a medias.



hace la farmacia Castelo, que no es simplemente el despacho al público sino un edificio de vivienda, pleno de detalles de interés, desde las iniciales del propietario en la fachada, hasta la torre que deja adivinar el desarrollo de la escalera interior.

Particularmente siempre me ha llamado la atención la Casa Salazar (1910) de La Orotava (Tenerife), con una curiosa mezcla de formas góticas y modernistas, todo muy plano, con recuerdos de Luis Doménech en los arcos, sin relieves ornamentales y con mucho de desnudo funcional y constructivo.

Al trazar el cuadro de la extraordinaria actividad arquitectónica que tiene lugar en Cataluña en el cambio de siglo, coincidiendo con una especial coyuntura socio-económica, política y cultural, surgen de inmediato una serie de problemas que aquí no cabe abordar, pero de los que mencionaremos

algunos con el ánimo de que sirvan de telón de fondo a la rica producción arquitectónica que tuvo lugar en este ámbito entre 1900 y 1914, aproximadamente, muy superior a gran parte de lo recogido anteriormente. Por un lado señalaría, como hecho importante, la descompensación de tal actividad hasta el punto de poder considerarse lo que en Cataluña se llama el "Modernisme" como un fenómeno esencialmente barcelonés, con muy poca o ninguna participación de Tarragona, Lérida y Gerona. Barcelonés por la ubicación de la obra, barcelonés por el origen de la clientela, y barcelonés por el papel lógico que desempeña la Escuela de Arquitectura de esta ciudad, donde se han formado cuantos arquitectos trabajan estos años en Cataluña.

Por otra parte, la Escuela de Barcelona congregó además en sus aulas a la mayoría de los de origen valenciano (Mora, Almenar, Peris, Ribes, etc), así como a los más significativos de Murcia (Beltrí), mientras que los protagonistas del modernismo balear, a pesar de la presencia de Doménech y Gaudí, se formaron en Madrid (Bennazar, Roca). Es decir, hay un área de influencia muy marcada de la Escuela de Barcelona en todo el litoral levantino, a la que habría que sumar en menor medida parte de Aragón, tanto por la presencia de arquitectos catalanes, como Pablo

Monguió, autor de los edificios modernistas de Teruel, como por la formación en Barcelona de arquitectos zaragozanos como Miguel Ángel Navarro.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta, con carácter general, es que el llamado modernismo catalán no sólo representa una faceta más a considerar dentro del multiforme poliedro modernista, sino que está falto de un denominador común que pueda garantizar su existencia como corriente organizada. Esto ya lo expresó con gran perspicacia Ráfols, el autor de la primera y excelente visión general del fenómeno modernista en Cataluña, con la autoridad de haber estado muy cerca del proceso con espíritu crítico: "Son tan distintas las personalidades que en esta corriente desembocan que nada o casi nada de aglutinante podemos descubrir a menudo entre ellas; por lo cual, más que tratar del modernismo como supuesta escuela o tendencia, departiremos de los modernistas, fracciones de una abigarrada suma que al matemático más sagaz le fuera difícil poderlas reducir a común denominador, ya que a veces incluso unas con otras se contradicen".

Esta salvedad resulta fundamental para poder incluir aquí a hombres tan diferentes como Doménech i Montaner, Gaudí, Puig i Cadafalch, Rubió, Jujol y Rafael Masó, entre otros, cuya arquitectura es absolutamente distinta, como distinta es su edad y trayectoria. Desde mi punto de vista, si hubiera que justificar la coherencia de este *modernisme* catalán, diría que éste no reside tanto en el arte y la arquitectura como en el ambiente cultural que baña Barcelona y respiran sus gentes, especialmente una burguesía adinerada, vinculada al comercio y la industria, que se reconoce en el modernismo, como sus padres y abuelos lo hicieron en el mejor eclecticismo. Lo que tiene en común Gaudí con Doménech i Montaner o Rubió, por ejemplo, no es su arquitectura sino la clientela. Son los Batlló, Güell, marqués de Comillas, Rocamora, Juncadella, Fabra, etc., los que avalan la *unidad* del modernismo catalán.

Figura vertebral en el paso del eclecticismo historicista al modernismo es la de Luis Doménech i Montaner, cuyas

Casa Quintero. Santa Cruz de Tenerife. Mariano Estanga es el autor de este chalet modernista (1905) cuyos volúmenes y disposición general se ajustan a esquemas eclécticos, pero con detalles deliciosamente modernistas en huecos y remates.



Casa Batlló. Barcelona. Es uno de los últimos edificios de viviendas proyectados por Gaudí (1904), inmediato a la Casa Amatller que muy poco antes había terminado Puig i Cadafalch. Su proximidad permite ver dos temperamentos diferentes. El sinuoso arranque de la escalera dentro de un espacio cueviiforme, donde no existe ruptura entre muros y techos, da al interior de la Casa Batlló un inquietante sesgo surrealista.



obras anteriores a 1900 dejan advertir aquellos rasgos eclécticos del arquitecto. Así se ve en la Casa Thomas de Barcelona, proyectada en 1895 para los célebres talleres de grabado que llevaban su nombre, en la calle Mallorca, pero que en 1912 fue reformada con una importante ampliación por su yerno Guardia Vial. En este proceso la Casa Thomas pasó de ser un modélico y aristocrático establecimiento industrial a convertirse en un edificio más de viviendas del Ensanche barcelonés. Tan sólo la planta baja y parte de la primera conservan el diseño original, así como el interior del excelente portal, donde la escalera y la decoración mural advierten al visitante de la maestría del historicista eclecticismo de Doménech.

El siglo se abre con nuevos proyectos de Doménech, coincidiendo también con una etapa central en la biografía del arquitecto, que alcanzó en estos años el máximo reconocimiento académico y político. Son años de gran actividad en varios frentes, pudiendo destacar sus proyectos para la Casa Navás de



Reus (Tarragona), de 1901, y de la Casa Lamadrid, en Barcelona, del año siguiente.

En la Casa Navás se dan cita muchos elementos que van a caracterizar las obras de estos años hasta culminar en la más conocida Casa Lleó Morera (1905) de Barcelona. La Casa Navás, muy alterada hoy en sus graciosos remates de otro tiempo, ofrece a la plaza del Mercado una fachada con un pórtico en planta baja que venía a repetir un tipo muy característico de las plazas porticadas españolas. La novedad estriba, sin duda, en el modo de resolver los apoyos exentos, que lejos de las tradicionales columnas, pies derechos o pilares, se convierten en una original solución de fuste alargado por encima del capitel que termina en una especie de zapata. La Casa Navás, a la que personalmente considero como un anuncio de lo que Doménech va a proponer en sus edificios de viviendas en los años sucesivos, caracterizó cada una de las plantas de un modo distinto, poniendo énfasis en tres elementos recurrentes en su obra a partir de este momento,



Casa Amatller. Barcelona. En la que se llamó manzana de la discordia por la serie de opciones distintas para dar forma a la vivienda, según una notable serie de arquitectos, destaca la casa que, con una visión tan bella como historicista, hizo Puig i Cadafalch para Antonio Amatller (1898-1900).

Casa Fuster. Barcelona. Luis Doménech proyectó este edificio en esquina del paseo de Gracia (1908-1911). Una vez más se dan aquí temas de raíz historicista, hábil y eclécticamente combinados, destacando sus personales organizaciones columnarias.



Casa Terrades. Barcelona. La Casa Terrades en la Diagonal, más conocida como de les punxes por sus remates cónicos (1903-1905), es obra de Puig i Cadafalch. Se trata de un bloque exento de viviendas, con fachada a tres calles, ocupando la construcción toda la manzana. En la masa de ladrillo que define su gran volumen se abren los huecos de balcones y miradores en piedra, combinados con otros de forja, al tiempo que se incorporan detalles cerámicos de indudable acierto y belleza.

esto es, la mencionada solución porticada de planta baja, el marcado vuelo de balcones y miradores, y el tratamiento de la esquina, a la que suele reforzar en lo alto con un elemento a modo de torrecilla o remate. Este último se ha perdido en la obra de Reus, así como el piñón escalonado que daba sentido al plano de la fachada del Mercadal. En el interior, además de la escalera, tema éste que siempre cuidó Doménech en extremo, sabedor de sus posibilidades escenográficas, donde se dan cita mosaicos murales de gran belleza y amplitud, mostrando jardines, fuentes y paisajes, a los que habría que sumar las vidrieras del piso alto, así como los suelos, etc., es importantísima la intervención del mallorquín Gaspar Homar (1873-1953) en el mobiliario. Ambos artistas se volverían a encontrar en la Casa Lleó Morera, de 1905.

Entre las figuras de mayor personalidad del panorama barcelonés se encuentra la del arquitecto e historiador José Puig i Cadafalch (1867-1957), cuyo modernismo está tan teñido de eclecticismo como de un hondo conocimiento de la historia de la arquitectura y de la construcción. Puig dejó una obra muy amplia y, a pesar de ser notablemente más joven que Doménech y Gaudí, sus edificios más significativos se producen también en torno a 1900, si bien hizo obras tan emblemáticas como la Casa Martí (1896) en Barcelona, más conocida con el nombre de "Els Quatre Gats" que le dio Utrillo. De gran parte del espíritu de la Casa Martí se alimentó la última obra de Puig en Mataró, la Casa Coll i Regàs (1897), donde aparece con fuerza la temprana

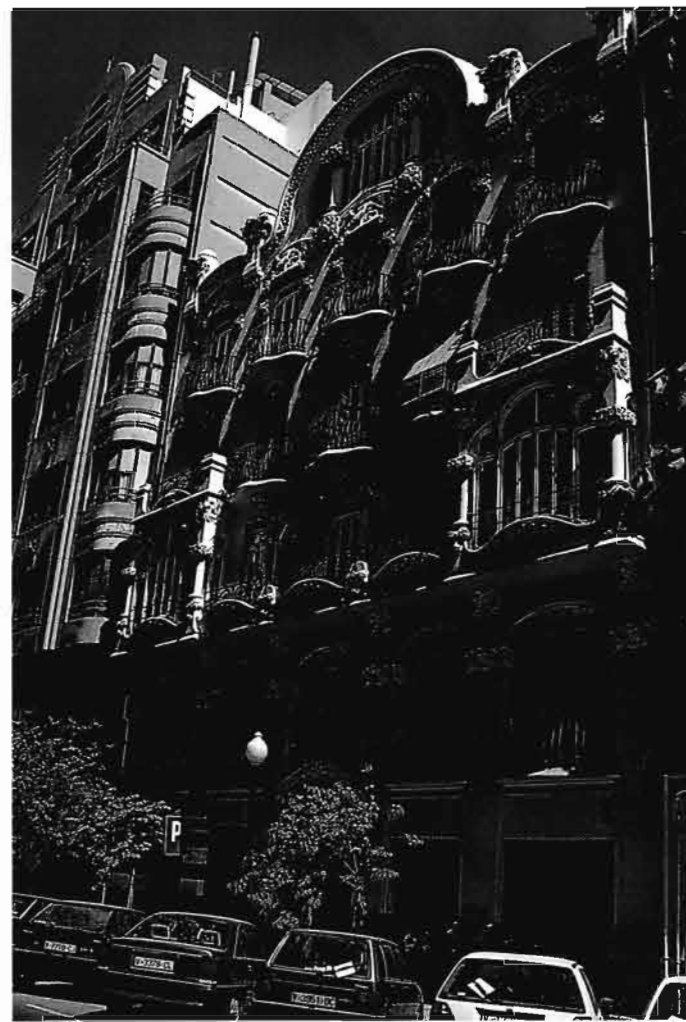


vocación de Puig por los paramentos cerámicos que le permitieron incorporar con fuerza el color en la arquitectura, así como otros muchos aspectos decorativos (esgrafiados, hierros, estucos, etc.), probablemente debido a la colaboración de Antonio María Gallisá

Así como cuanto sea un alzado en la arquitectura de Puig i Cadafalch tendrá una calidad e interés asegurado, no sucede lo mismo con la planta de sus edificios que se revelan muy tradicionales, sin que pueda medirse en ello con el propio Domènech y menos con Gaudí. Reconociendo que cualquier comparación es siempre odiosa o inútil, no deja de llamar la atención que la organización espacial del edificio y su distribución en planta habían sufrido una honda transformación en manos de aquellos y que, generalmente, no se acusa en Puig. Ello sucede en la Casa Martí pero también en las casas Amatller (1898-1900) y Macaya (1899-1900). La primera fue una reforma de un inmueble anterior, donde Puig se asoma con decisión a una vía importante de la ciudad, el paseo de Gracia, ocupando parte de la manzana que se llamaría popularmente de la *discordia*, porque en muy pocos metros nos encontramos con la Casa Amatller de Puig, a la que seguiría la inmediata Casa Batlló, proyectada por Gaudí en 1904, compartiendo medianería con la anterior. Poco más tarde Domènech i Montaner hizo la mencionada Casa Lleó Morera (1905) y, junto a ella, levantó Sagnier la Casa Mulleras en 1906. No cabe duda de que este último, abrumado por la personalidad de las arquitecturas inmediatas, pero sin querer eludir el reto que ello suponía, debió de hacer un esfuerzo grande para un resultado bastante anodino. En efecto, Enrique Sagnier Villavecchia (1858-1931), titulado en Barcelona en 1882, optó aquí por una discreta fórmula ecléctica muy despersonalizada y lejos de su habitual arquitectura.

La planta de la Casa Amatller responde, en efecto, a la disposición habitual de un edificio de viviendas, en la que no intentó, como hizo Gaudí en la inmediata Batlló, modificar siquiera parcialmente alguno de los pisos del edificio. En cambio optó por transformar radicalmente la fachada hasta dotarla de un carácter palaciego en el que se pierde la noción de inmueble de vecinos. Para ello sacó del registro de la historia elementos góticos que caracterizan de forma distinta cada una de las plantas, al tiempo que colocaba un piñón escalonado como remate de la fachada, que tanto recuerda las soluciones de los Países Bajos. Añadamos a ello la vistosidad y buena elección de los materiales (piedra, cerámica vidriada y polícroma, esgrafiados, etc.) y tendremos un resultado fundamentalmente brillante y de fácil aceptación, que habla de su particular forma de entender la arquitectura. Su interior, sede hoy del Instituto Amatller de Arte Hispánico, recrea la arquitectura gótica con acentos muy catalanes en el pequeño patio con su escalera y ándito superior volado, así como en otros detalles de piezas

Casa Peris. Valencia. El arquitecto Carlos Carbonell es el autor de una serie de casas modernistas, como ésta de la calle Cirilo Amorós (1913), que evidencia su personal estilo en el remate de la fachada y guarnición de los huecos.





Construida entre 1903 y 1908, la Casa Serra es una interesante muestra de la arquitectura de Josep Puig i Cadafalch y concretamente de su primera época. Restaurada por FCC.

En 1911 Josep Puig i Cadafalch proyecta para Pere Company la casa que en 1940 se convertirá, tras una ampliación y reforma, en la clínica del Dr. Melchor Colet. Restaurada por FCC, alberga desde 1986 un Museo de los Deportes.



interiores, donde desde los suelos de mosaicos y baldosas de los pavimentos hasta los techos, está todo ejecutado de un modo extraordinario, dándose de nuevo cita todos los oficios artísticos posibles en lámparas, vidrieras, arrimaderos, etc., y donde hallamos los nombres de Homar, Arnau, Ballarín, etc.

En la Casa Macaya, que es un proyecto de nueva planta para vivienda unifamiliar, la organización general es distinta a las anteriores si bien, repetimos, ésta resulta muy elemental sobre la base de cuatro crujías en torno a un patio central. La fachada utiliza un esquema que hemos visto en las dos obras anteriores, esto es, la tendencia a abrir un número de huecos importantes y distintos en la planta baja, un balcón corrido en la planta principal al tiempo que coloca allí sendos y abultados miradores góticos en los extremos; una tercera planta de ventanaje independiente y un último piso con una galería corrida. En esta ocasión unos esgrafiados acompañan a las plantas baja y principal, debidos a Juan Paradis, mientras que los motivos cerámicos quedan circunscritos a los piñones de los miradores. De su interior debemos destacar con fuerza el bello patio a la catalana, así como la técnica de las bóvedas de la escalera, si bien observo aquí, en general, que el neogoticismo ortodoxo de la Casa Amatller cede el campo a una interpretación más libre y personal que le lleva a incluir motivos florales, sea en los fustes de las columnas o formando cenefas en muy distintos lugares. Asimismo aparecen unos inconfundibles arcos falsos, por aproximación de hiladas, que tantas veces utilizará como sello personal en su obra y que serán objeto de imitación, como otros reutilizaron los arcos que perfiló como propios Luis Doménech.

Al mismo tiempo que proyecta y construye las casas Amatller y Macaya en Barcelona, Puig está trabajando en otros proyectos como el de la casa, o mejor diríamos palacio, de José Garí (1898-1900), en el Cros de Argentona (Barcelona), rodeado de jardines y estanques de gran belleza. El edificio cuenta con todos los elementos que se han mencionado anteriormente en las obras de Barcelona, si bien expresados aquí con la mayor libertad que su carácter exento le permitía: galerías, piñones escalonados, cubiertas de gran pendiente, alfiles, maineles, garitones, etc. El punto más fuerte lo representa el pórtico de entrada, que sirve de apoyo a una terraza cubierta, en el más abultado estilo hipergótico y ecléctico que pudiera esperarse, obra de cuidada escultura debida a Arnau y Juyol. Es tan acentuado su barroco goticismo que casi parece una obra manuelina por la riqueza y fantasía decorativa. Este mismo carácter festivo podemos encontrarlo en el patio y escalera principal, siendo más contenidas sus estancias interiores, donde siempre gusta de comunicar algunos espacios a través de sus arcos falsos sobre finas columnillas marmóreas. De muy distinto carácter, más sobrio y menos historicista, es la casa y jardines

que el propio Puig i Cadafalch se construyó para sí en el Cros (1897). Su fábrica de ladrillo visto incluye de forma repetida los apuntados arcos falsos que, en negativo, responden a las igualmente apuntadas almenas que coronan en distintos niveles el edificio.

Las dos últimas obras de Puig en Barcelona que aquí vamos a recoger son el palacio del Barón de Quadras (1902-1904) y la Casa Terrades o "de les Punxes" (1903-1905), ambas en la Diagonal. La primera repite una fachada con elementos fácilmente reconocibles como de nuestro arquitecto, si bien con un aparejo almohadillado poco usual en Puig y que, por el contrario, parece haber cedido a sugerencias gaudianas. Sin novedades dignas de mención en la planta irregular del inmueble, hemos de señalar, una vez más, la importancia de la secuencia patio, escalera y salón principal. El patio y escalera, siempre faltos de espacio en un edificio entre medianeras, alcanza, sin embargo, un empaque monumental en el que se acusa el cambio que se va produciendo en Puig i Cadafalch, desde el historicismo inicial hacia una mayor libertad ecléctica, con la que combina y dosifica elementos góticos con otros

Casa Ortega. Valencia. En la Gran Vía del Marqués del Turia subsiste la Casa Ortega, uno de los edificios más destacables del modernismo valenciano. Obra del arquitecto Manuel Peris que, en 1906, modificó su propio proyecto para hacerlo modernista. El primer proyecto de esta casa (1904), de sencillo eclecticismo, fue sometido a una transformación superficial, conservando la primitiva disposición de huecos, pero envolviendo éstos en bellos detalles modernistas debidos al escultor Joaquín Real.



renacentistas o bien claramente modernistas, como son todos los motivos florales que emplea sobre cualquier superficie y material. El salón principal en la planta noble, que responde al amplio mirador volado de la fachada, semeja un recuerdo a Luis Doménech pues, a mi juicio, todo allí lo evoca: las columnas, el entrecruzamiento de arcos, las soluciones lobuladas de los huecos, etc.

La Casa Terrades es, por el contrario, un bloque exento de viviendas de incómoda configuración en planta, por asentarse sobre un solar con fachada a tres calles, ocupando la construcción toda la manzana. La masa de ladrillo que define su gran volumen, muy compacto, termina en una serie de piñones al modo holandés o flamenco, tras los que se esconden empinadas cubiertas. A su vez, por encima de las cubiertas, sobresalen los remates cónicos y apuntados que dan nombre a la casa, las "punxes", las cuales coronan largos cuerpos cilíndricos que hacen las veces de rótulas en las que cambian de dirección las fachadas. Este sistema ya lo había utilizado en la "Casa Serra" (1902) y reaparecería en el proyecto de la Casa Maciá (h. 1906), ambas en Barcelona. Los huecos de balcones y miradores, que ejecutados en piedra conviven con otros forjados en hierro, insisten en una decoración vegetal de reminiscencias góticas, al tiempo que hay detalles cerámicos de indudable acierto, como el reloj de sol que remata la fachada del chaflán menor.

A esta zona del Ensanche pertenece la Casa Ferrer (1907), que se encuentra entre las más notables de la ciudad, obra de Vicente Ferrer Pérez (1874-1960), a quien una larga tradición familiar le había llevado hacia la arquitectura que empezó a estudiar en la Escuela de Madrid y terminó en la de Barcelona (1902). La Casa Ferrer, destinada a su propia familia, es una obra singular tanto en relación con el resto de la obra del arquitecto como en el contexto valenciano.

Casa-Museo Modernista. Novelda (Alicante). Encargada por doña Antonia Navarro al arquitecto Pedro Cerdán (1905), es hoy sede de un ejemplar museo modernista con muy interesantes fondos, conservando parte importante de su antiguo mobiliario y distribución original. Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.



ANTONIO GAUDÍ (1852-1926).

Al finalizar el siglo XIX no hay en la arquitectura española una personalidad tan fuerte y original como la de Antonio Gaudí (1852-1926), sin duda uno de los arquitectos de mayor interés de todos los tiempos que bien merece un tratamiento singular. Esto se justifica no sólo por su genial carácter sino por la dificultad de su adscripción a uno u otro movimiento de carácter general, ya que él fue sólo fiel a sí mismo, al margen de cualquier moda. Su obra acusa, indudablemente, el origen ecléctico de su formación y la huella que en él dejó el historicismo de raíz medieval, aprendido en la obra de Viollet-le-Duc, de quien fue siempre un gran admirador por su sabiduría constructiva.

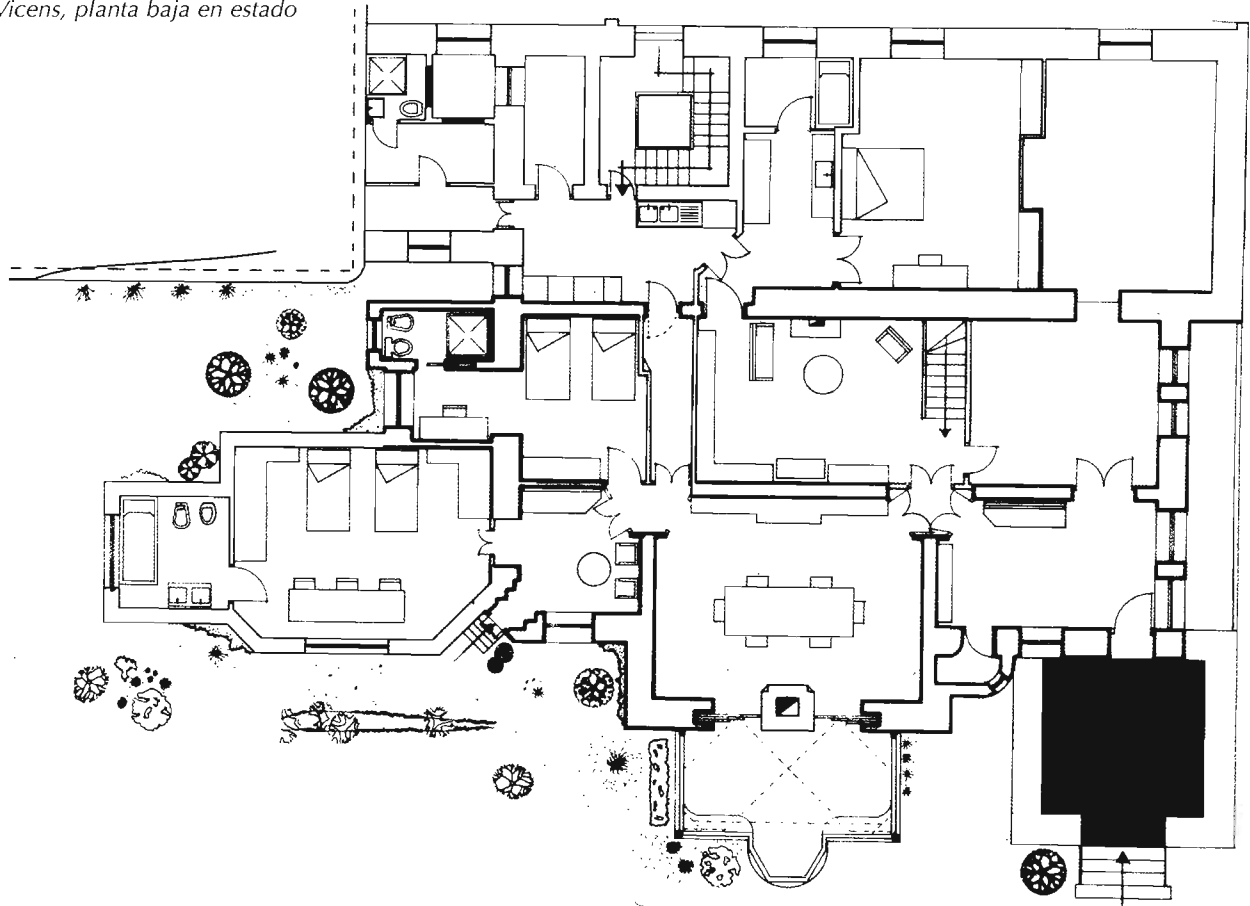
Pero muy pronto fue evolucionando hacia una expresión propia en la que eclecticismo e historicismo se confunden, no siendo ajeno a la libertad y belleza que respiraba la arquitectura modernista, sin llegar a ser nunca en propiedad lo que se entiende como un arquitecto *art nouveau*. Por otro lado Gaudí es a la vez, cronológica y conceptualmente hablando, un hombre del siglo XIX, pues más de la mitad de su vida transcurre en aquella centuria, mientras que no deja de ser un hombre del siglo XX, cuya modernidad eclipsa la arquitectura de sus contemporáneos. Este cúmulo de paradojas, gobernadas desde una íntima convicción de la necesidad de crear una nueva arquitectura que, apoyada en la historia, se mostrara como diferente de ella misma, hicieron que cada una de las obras fuera un hallazgo con mucho de insólito.

En efecto, en Gaudí no hay nada común ni vulgar, comenzando por el mecenazgo que apoyó aquella nueva visión de la arquitectura y terminando por su actitud ante ésta, a la que él entendió siempre como búsqueda constante, haciendo de la arquitectura una suerte de silencioso sacerdocio que llegaría a una situación extrema en la obra de la Sagrada Familia, en los años últimos de su existencia.

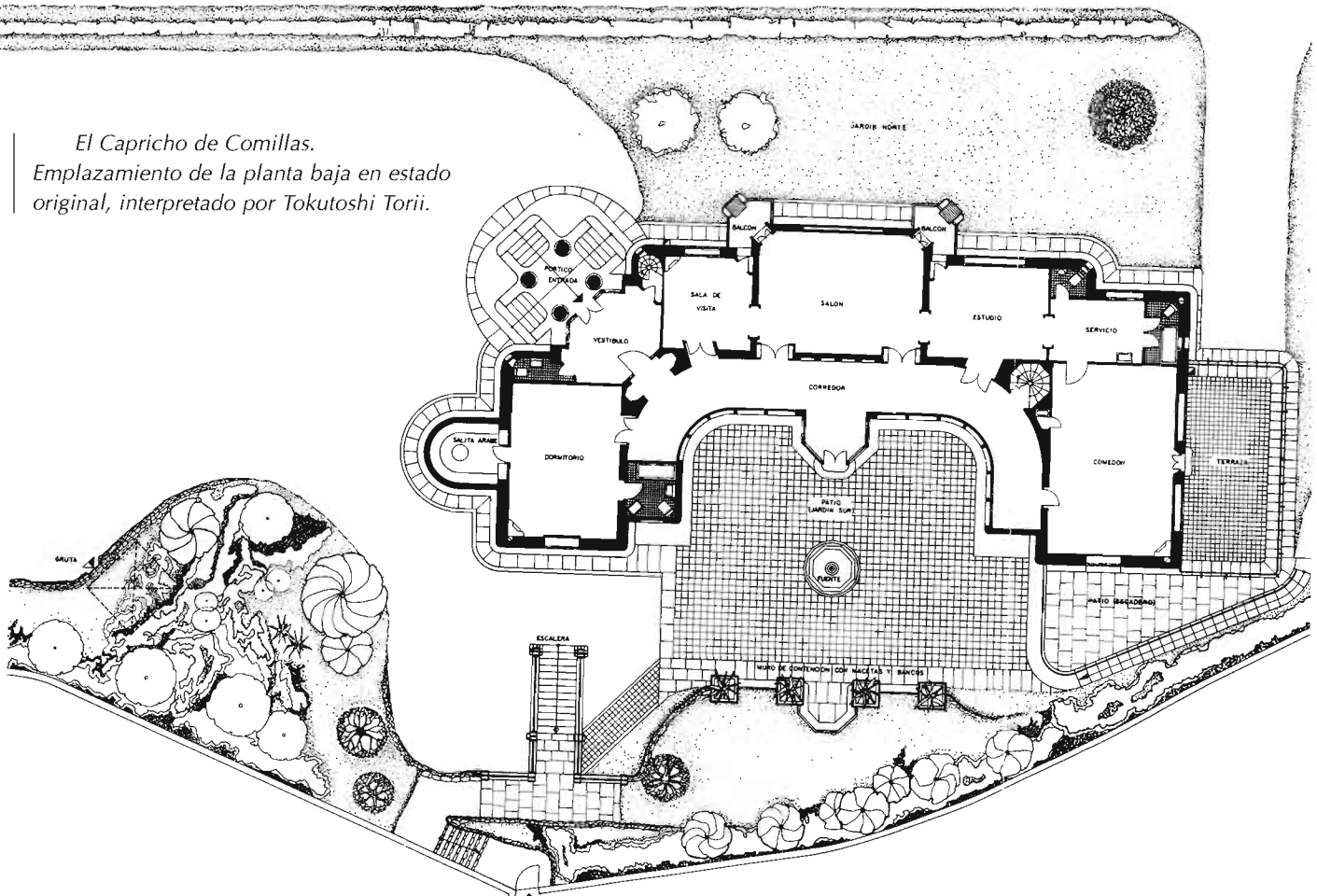
Detalle de la casa Vicens. Barcelona. Se trata del primer proyecto importante de Gaudí (1883), empleando una curiosa mezcla de elementos y materiales de claro sabor ecléctico, con cierto mudejarismo exótico y pintoresco.



Casa Vicens, planta baja en estado actual.



El Capricho de Comillas. Emplazamiento de la planta baja en estado original, interpretado por Tokutoshi Torii.

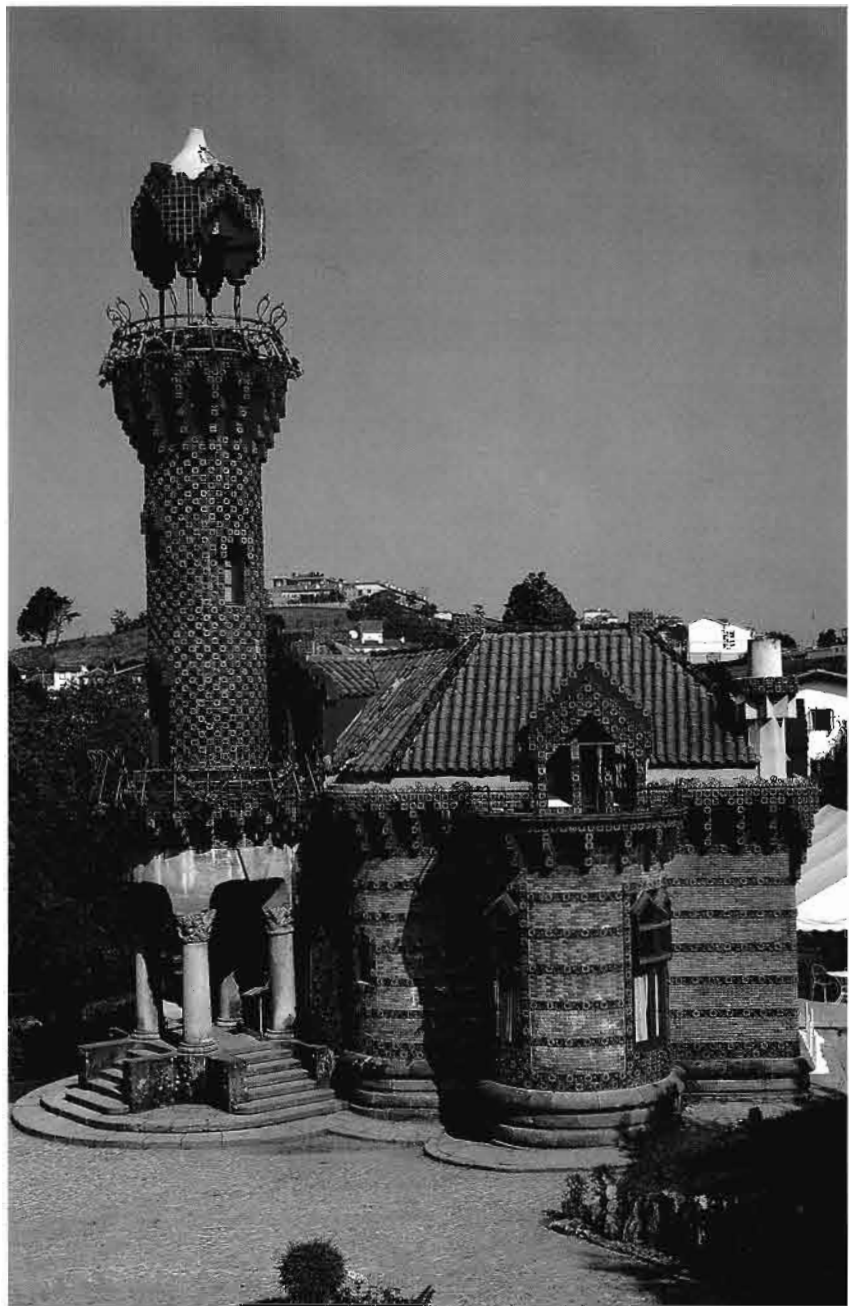


Sus primeras obras tienen un efecto de rotura, casi de desafiante rechazo, respecto a lo aprendido en la Escuela de Barcelona, a lo que hacen sus maestros y en relación con lo que construyen sus compañeros. Gaudí se arriesgó a pensar por su cuenta, saliéndose de la inercia en la que le correspondía insertarse. Se atrevió a dibujar con sinceridad lo que pensaba y no lo que "debía" o se esperaba de él, como hacían los demás. La libertad que le ofrecía el eclecticismo, unida a su talento personal, llevaron a Gaudí a límites que si hoy admiramos por su fuerza y belleza, en sus mismos días representaron las imágenes mas insólitas que podía ofrecer el arte de la arquitectura y de la construcción.

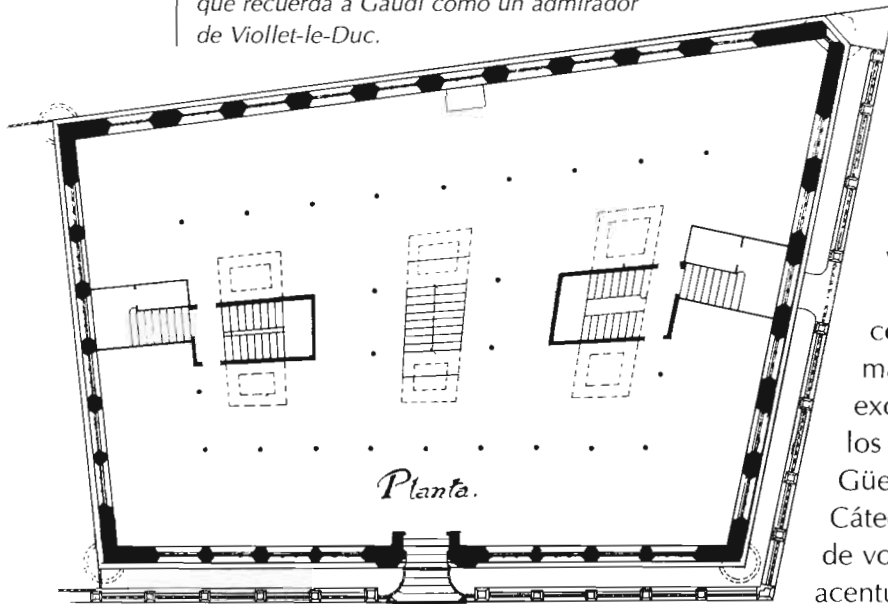
El primer proyecto importante data de 1883, cuando hace el de la Casa Vicens. Mampuesto, ladrillo y revestimiento cerámico, además de la excelente labor de hierro en la cerca y puerta, anuncian su interés por la mezcla de materiales, su textura y color. La imagen del edificio es absolutamente nueva, ecléctica, pintoresca y romántica, en donde cabe ver a un admirador de Martorell. Si bien es cierto que tiene un aroma orientalizador, éste nunca es directo en sus fachadas, sino muy sutil, como puede verse en sus arcos y remates altos. Por el contrario, en su interior, donde seguimos encontrando el ajedrezado cerámico en los arimaderos de las salas, el carácter de su decoración responde a un más claro sentimiento islámico, bajo techos que remedan aquellos de mocárabes. Hoy ha perdido la casa gran parte de su jardín que, con palmeras y una "cascada mudéjar", acrecentaban el ambiente exótico que Gaudí quería estimular y no imitar.

El mismo año en que comienzan las obras de la Casa Vicens se inician las del Capricho en Comillas (Cantabria), cuyo nombre indica de qué arquitectura se trata y en qué tradición se inserta. No es sino una villa de recreo, contrastando la seriedad neogótica del citado conjunto de panteón y palacio del marqués de Comillas, ante el cual se ve la frescura del proyecto gaudiano. De nuevo

El Capricho. Comillas (Cantabria). Inmediato al conjunto que Martorell había hecho para el marqués de Comillas, Gaudí levantó este capricho arquitectónico (1883-1885), libre, ecléctico y heterodoxo, donde hay recuerdos mamelucos y orientalistas.



Casa de los Botines. León. La casa de Fernández-Andrés, conocida como de los Botines (1892-1894), fue un edificio concebido para viviendas aunque con apariencia de un castillo-palacio medieval, que recuerda a Gaudí como un admirador de Viollet-le-Duc.



piedra, ladrillo y cerámica vidriada son los componentes de su fábrica, sin olvidar el hierro con el que se llega a soluciones inverosímiles cuando una balconada se convierte en banco de asiento. Lo más llamativo es la torre-mirador, con algo de alminar mameluco, que representa verdaderamente el *capricho* de El Capricho de Comillas, justificado por el bellissimo paisaje de mar y tierra firme que desde allí se divisaba. El jardín de la Casa Vicens y ahora el entorno que envuelve El Capricho, nos alertan sobre lo que la Naturaleza va a representar en Gaudí, con la cual a veces compite y a la cual a veces incorpora con un cierto panteísmo.

Cierran esta primera serie de obras, que tienen como común denominador la combinación de materiales ya apuntada y un tinte de polícromo exotismo, además de la fecha de los proyectos (1883), los pabellones de portería y caballerizas de la finca Güell en Pedralbes (Barcelona), que hoy albergan la Catedral Gaudí. Vuelve a ser otro capricho arquitectónico de volúmenes diversos, cuya jerarquía suele estar acentuada en las cubiertas por un motivo plástico de color

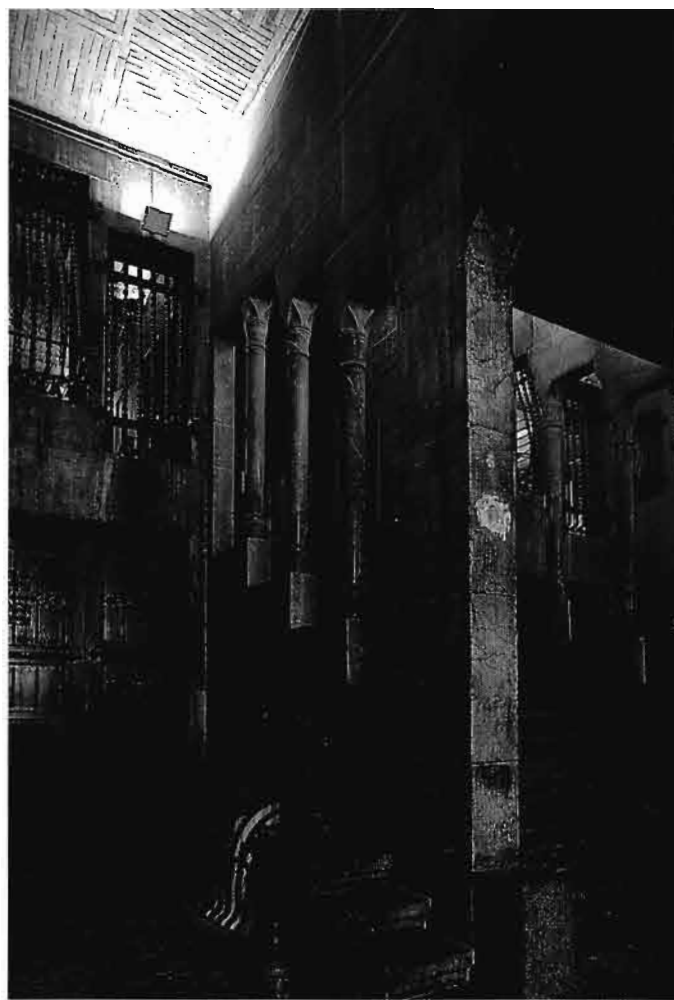
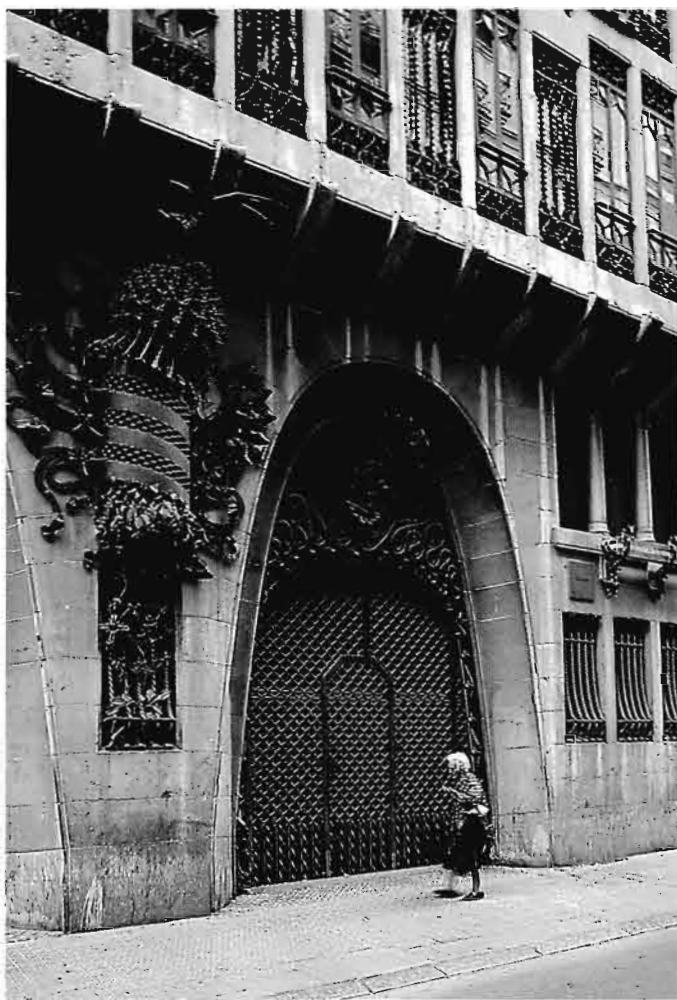


y formas muy característicos de estos años. Pieza fundamental del conjunto es la gran cancela de hierro que, figurando un fiero dragón verdaderamente extraordinario, a modo de guardián, permite medir el expresionismo poético de Gaudí.

De todos es conocido el temprano apoyo que el industrial catalán don Eusebio Güell Bacigalupi prestó a Gaudí. Este mecenazgo se concreta en el encargo del proyecto (1886) del palacio Güell, en Barcelona, cuyas obras finalizaron en 1889. Es, a mi juicio, una de las obras más complejas del arquitecto, por tanto cuanto quiso introducir y experimentar allí. Contrasta la ordenada imagen funcional de la fachada, que si bien rompe con el esquema de edificios análogos en la ciudad y altera la composición del plano en cada una de las alturas, todo ello queda rebasado por la complejidad de la distribución interior. Antes, no obstante, es obligado llamar la atención sobre los arcos parabólicos que sirven de doble ingreso al palacio, pensados para la entrada de carruajes, cuya forma constructiva será una de las claves repetitivas y de continua reflexión en la obra posterior del arquitecto.

El palacio Güell es un edificio que ha crecido sobre si mismo en un solar de reducidas dimensiones, viéndose obligado el arquitecto a introducir en él un vasto programa que se cumple

Palacio Güell. Barcelona. Los detalles estructurales, constructivos y decorativos revelan a este joven Gaudí, de treinta y cuatro años entonces, como un hombre imaginativo que supo crear y dar soluciones nuevas a los distintos niveles del proyecto. El vestíbulo con el arranque de la escalera anuncia lo singular del palacio Güell, no sólo por las novedades formales, sino por el modo de tratar los materiales, de rasgar los huecos y encadenar los distintos niveles de este distribuidor.



Palacio Güell. Las salidas de las chimeneas en la azotea permiten ver el sentido escultórico de la obra de Gaudí, así como su alcance pictórico por el protagonismo que el color y los materiales tienen siempre.



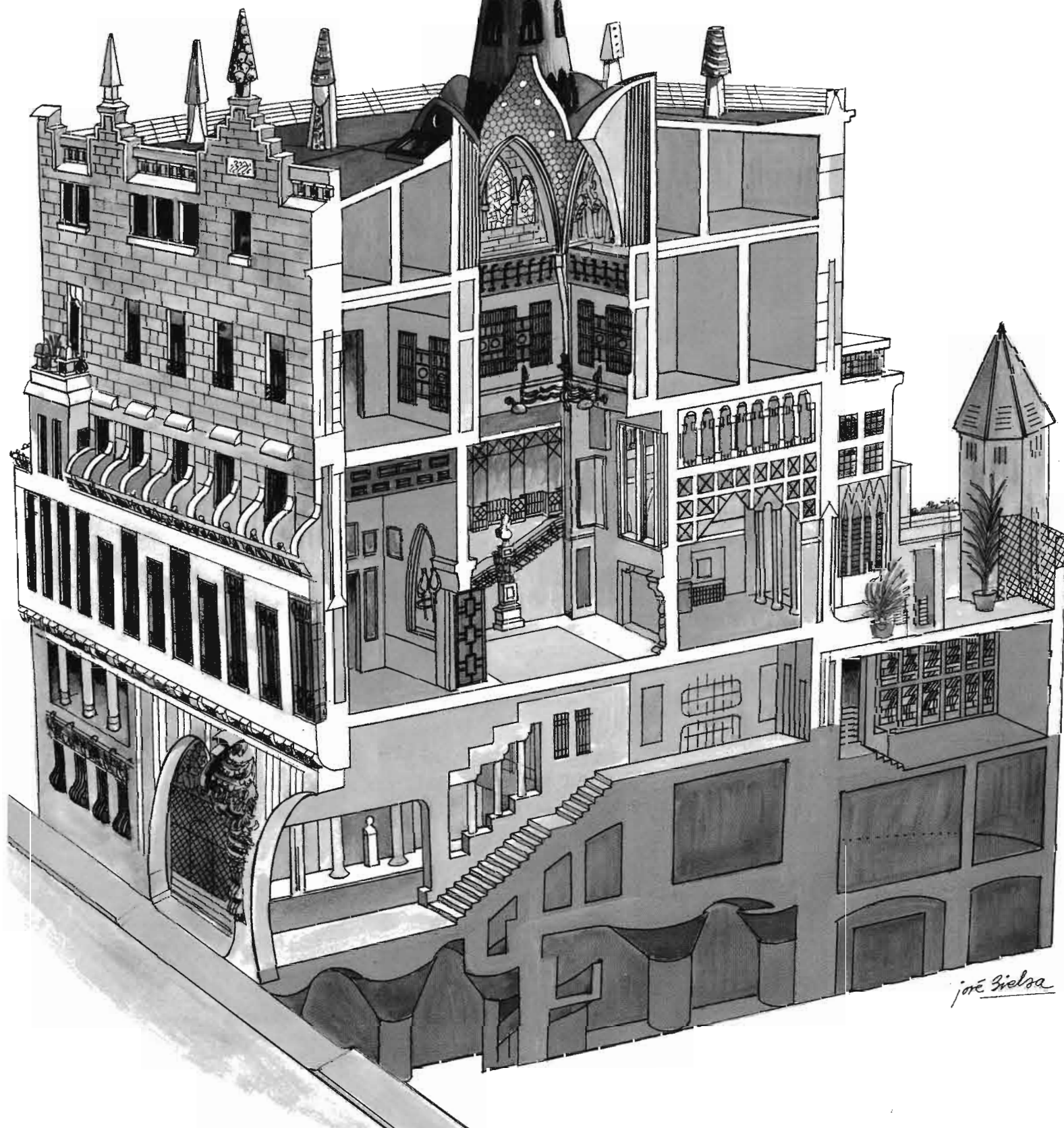
en cada planta de un modo distinto, desde los sótanos a la azotea. Quizás lo más sorprendente resulte el patio de la planta noble cuya cúpula sobre pechinas supone el vaciado del corazón del edificio en tres alturas, proporcionando una luz de efectismo casi barroco que, en ocasiones, me recuerdan soluciones vistas en Guarini por su sistema de captación. Si la concepción es absolutamente sorprendente no lo es menos la construcción: uso del hierro visto, columnas, pilares, revestimientos marmóreos, cerámicos y de maderas finas, techos, así como la forma de abrir el muro de carga de la fachada a la calle, para captar el máximo de luz, siguiendo un viejo principio visto en las grandes catedrales góticas del doble plano de apoyos a haces con las caras de dicho muro, etc. Por otra parte, los recorridos que se originan en las plantas, con todo tipo de inusuales compartimentaciones y transparencias, así como la comunicación vertical entre aquellas, obligan a un paseo arquitectónico ante el que se agotan las palabras para convertirse en una vivencia difícil de transmitir. En

la azotea danzan remates y chimeneas en torno a la punta que remata la cúpula interior, iniciando un baile escultórico que no cesará hasta la Pedrera, acompañado todo siempre por el color. No hay en el palacio Güell estilo sino arquitectura.

Además del mencionado palacio episcopal de Astorga (1887), Gaudí hizo en estos años finales del siglo tres edificios destinados a vivienda, como es la Casa Fernández-Andrés, conocida como de los Botines, en León (1892-1894), la Casa Calvet en Barcelona (1898-1900), y la Casa Figueras o Bellesguard, también en Barcelona, proyectada en 1900. La Casa de los Botines pretende ser un castillo-palacio medieval, sugiriendo tracerías en los ventanales y colocando unas violetianas *tourelles* de puntiagudo remate en las esquinas. Estos detalles, así como el ventanaje por encima de la cornisa y la forma de cortar en bisel las impostas y alféizares, a modo de vierteaguas, recuerdan al Gaudí lector ávido del *Dictionnaire Raisonné*. Por el contrario, el duro almohadillado, cuidadosamente irregular, tiende a recordar el aparejo rústico de los palacios florentinos, sin duda para añadir un efecto de fuerza.

Todo este trasfondo medieval surge con mayor fuerza y acierto en Bellesguard, otro caprichoso castillo, esta vez de menores dimensiones, que cuenta con almenas,

Palacio Güell. Barcelona. Entre 1886 y 1889 Gaudí hizo para don Eusebio Güel el palacio de la calle Nou de la Rambla. Su planta, alzados y distribución interior rompen con la organización tradicional, distribuyendo todos los ambientes en torno a un gran espacio vacío central, a modo de patio-salón cubierto. (Dibujo de J. Bielsa).



Torre de la Creu. Sant Joan Despí. (Barcelona). Jujol trabajó con Gaudí en algunas de sus obras, lo que explica el espíritu libre con el que resolvió esta torre, o casa de campo, con dos viviendas independientes (1913-1916). Se conoce también como casa de los ous (huevos) por el volumen de sus cubiertas.



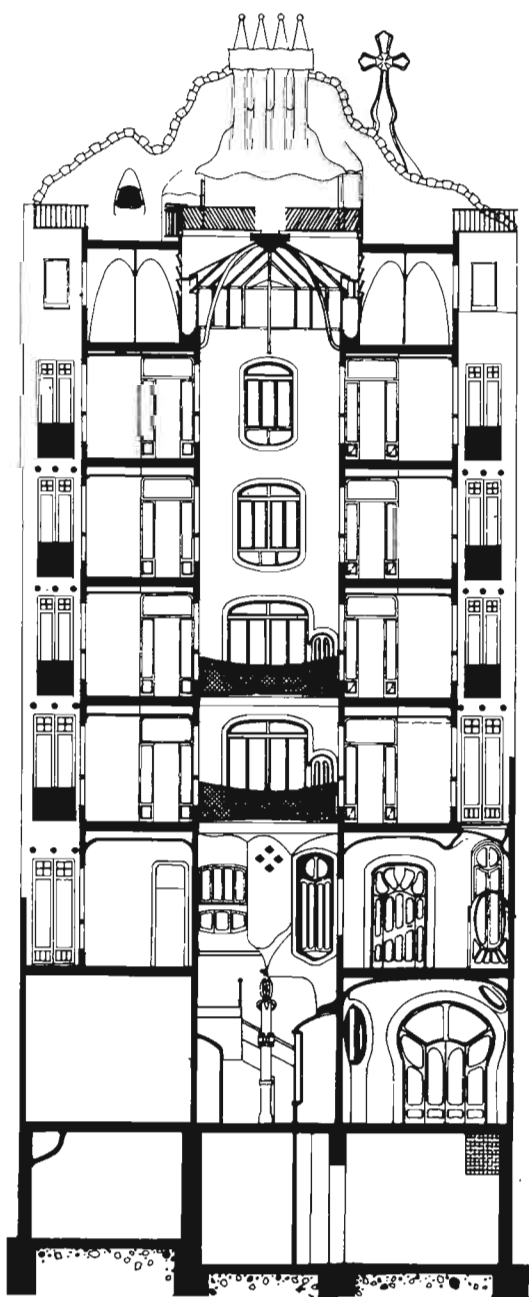
galerías, torre del homenaje que encierra la escalera principal, y clara referencia al gótico catalán en la composición de las ventanas con finos maineles de inconfundible estirpe. Este recuerdo formal de la historia se justifica por el hecho de levantarse Bellesguard sobre el lugar en el que, se dice, existió antaño un castillo que perteneció al rey Martín I, el Humano. La planta es de gran sencillez y el edificio todo una lección de construcción. Notemos, igualmente, que en Gaudí siempre es importante cuanto ocurre por encima del coronamiento general del edificio porque habitualmente es decisivo para el efecto final del mismo. Aquí las cubiertas aparecen como algo vivo y masivo, y que responden a una fuerza que le viene del interior del edificio, y que tiene su contrapunto en el delicado remate de la torrecilla última, permitiendo siempre un paseo que domina desde distintos puntos y alturas el paisaje del entorno, que dan así razón al nombre de la torre o casa.

A diferencia de las anteriores obras, la Casa Calvet apenas si destaca por su sencilla fachada a la calle Caspe, observándose tan sólo en los hierros y decoración de la primera planta una obra con alguna originalidad. Otro tanto puede decirse de los remates altos de la fachada, puesto que cuentan en la arquitectura catalana con amplios antecedentes en el modo de perfilar sus cornisas, con estos elementos que asemejan peinetas de tradición barroca. Si comparamos esta fachada, proyectada en 1898, con otras del Ensanche, de los mismos años y de análogo desarrollo con cinco ejes de vanos en el frente, sea la Casa Pratjús (1892-1894) de Antonio Serra Pujals, sea la Casa Fabra de Enrique Sagnier (1894-1896), por señalar dos formulaciones eclécticas distintas, la primera aliada con el pasado y la segunda de una mayor actualidad, se verá una cierta debilidad, casi de abandono, por parte de Gaudí en la Casa Calvet. Pero si la curiosidad nos empuja al interior del edificio nos encontraremos con un portal y caja de escalera absolutamente sorprendentes, en esta ocasión reutilizando recursos del lenguaje barroco, tales como estípites y columnas salomónicas. Si alguien alberga dudas acerca de la

capacidad del eclecticismo para fagocitar con originalidad cuanto de la historia llega para incorporarlo a este nuevo lenguaje, no tiene más que hacer una visita a la Casa Calvet, con la recomendación de no quedarse en la piel sino de analizar el hecho arquitectónico como fenómeno de espacio, luz y color.

Los dos últimos edificios de viviendas que proyecta Gaudí, la Casa Batlló (1904) y la Casa Milá (1906-1910), tienen muy distinto alcance, pues la primera es una reforma de un edificio preexistente y la segunda se trata de un proyecto absolutamente nuevo. No obstante, la intervención en la Casa Batlló es tan profunda que bien puede aceptarse como un nuevo proyecto con el pie forzado de una estructura previa. Esta sufrió cambios sustanciales en la propia fachada, al sustituir el muro de carga de

Casa Batlló. Barcelona. La Casa Batlló (1904) será siempre una de las obras más felices de Gaudí donde, sobre un edificio previo y anodino del ensanche, nació una nueva arquitectura plena de color y expresividad. Cada una de sus plantas se manifiesta al exterior de modo diferente, desde la óseas formas en la parte baja hasta los balcones que a modo de máscara suben en las distintas alturas, todo bajo la inquietante cubierta zoomórfica. (Sección transversal, según Bonet Garí).

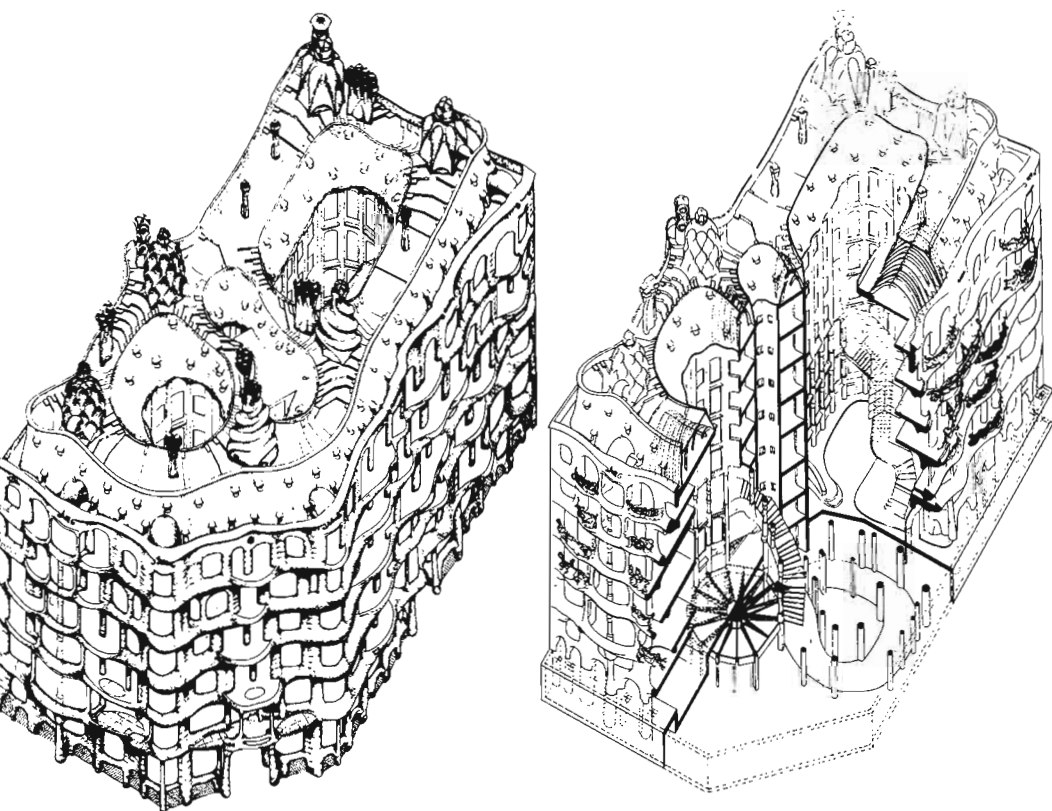


las plantas baja y primera, por aquellas expresivas formas óseas en piedra que aumentaban grandemente la luz a sus interiores, especialmente de la planta principal, desde cuyos salones se establece una relación visual muy distinta con la calle, en este caso con el paseo de Gracia. El resto de la fachada deja ver la sequedad de los antiguos huecos, animados por los antifaces en hierro de sus balcones y, sobre todo, por el naturalista añadido del remate, más escultórico que arquitectónico. Es una pura y atrevida fantasía que mira, desde su vitalismo cuasianimal, la escalonada geometría del remate de la vecina Casa Amatller, obra que Puig i Cadafalch había terminado en 1900.

A partir de este plano de la fachada, teñida en tonos simbolistas, todo cuanto sucede en el interior es sorprendente, desde la remodelación completa de la planta principal, que no sólo afecta a su distribución sino a las formas que definen cada uno de los espacios, hasta el manejo de la luz, bien por su modo de captación bien por su equilibrio en contraste con el color, según se puede ver en el patio de la escalera. Nada es aquí usual y todo parece fuertemente controlado por una mente que, al tiempo que concibe la arquitectura, encuentra fácil acomodo para atrevidas formas carpinteriles, inéditos elementos de hierro, frágiles vidrieras, vistosos paños cerámicos, todo en perfecta comunión con la arquitectura, incluyendo el mobiliario diseñado para José Batlló Casanovas en la planta noble, parte del cual cabe ver expuesto hoy en la casa que Gaudí habitó en el parque Güell. Cualquier aspecto que se observe es el resultado de un proceso de invención que haría interminable la reseña de ésta como de las demás obras de Gaudí. Piénsese, por ejemplo, en el habitáculo de la chimenea de la planta principal, todo él en material refractario, o en los atados de chimeneas sobre la terraza del edificio, entre otros muchos detalles. ■

Casa Batlló. Barcelona. El sabio manejo de la luz y del color se pone de manifiesto en el tratamiento de este patio, donde con la cerámica en azul y blanco consigue equilibrar la luz en el interior, perdiendo predominio el azul en su descenso. En la planta principal fue donde Gaudí modificó más la estructura preexistente, no sólo por las orgánicas formas de los miradores-tribunas que asoman a la calle, sino por la ordenación del espacio, diseño de huecos y vitrales.





Casa Milà. Barcelona. Conocida también como La Pedrera por la fuerza naturalista que tiene su masa pétrea, proyectada y construida entre 1906 y 1910. La casa se organiza en torno a dos patios pues dos son las casas que componen este conjunto recientemente restaurado. La composición de las viviendas se inserta dentro de lo que se viene en llamar una planta libre, donde Gaudí derrochó imaginación haciendo que no coincidieran en la misma planta dos piezas iguales ni por tamaño ni por configuración. Para hacer más patente el fondo naturalista que tiene La Pedrera, Gaudí incorporó unos hierros a modo de balcones, en los que colaboró su discípulo Jujol, con aparente descuido y libertad.

Planos axonómicos. (Según Hiroya Tanaka).